Coperta: SORANA CONSTANTINESCU Redactor: DIANA BOLCU
Volum apărut cu sprijinul
Fundaţiei Elveţiene pentru Cultură
PRO HELVETIA
şi al Ministerului Culturii din România.
Albert Béguin
L'âME ROMANTIQUE ET LE REVE e Librairie José Corti, 1939
Toate drepturile asupra acestei versiuni aparţin Editurii Univers 79739 Bucureşti, Piaţa Presei Libere nr. 1.
Albert Béguin
SUFLETUL ROMANTIC
ŞI VISUL
Eseu despre romantismul german
Traducere
DUMITRU ŢEPENEAG
Postfaţă de MIRCEA MARTIN
Editura UNIVERS
Bucureşti, 1998
ISBN 973 – 34 – 0530 – 2
SUB SEMNUL GRAALULUI

Într-o zi, neînfricatul Lancelot asistă la un minunat turnir care se desfăşura pe pajiştea din faţa unui castel; erau acolo încleştaţi în luptă cavaleri înveşmântaţi în alb şi cavaleri înveşmântaţi în negru care i se păreau lui Lancelot veniţi din altă lume sau din vis. Mai târziu, cerând lămuriri, află totuşi că „era un turnir de cavaleri pământeni (şi nu cereşti), *căci înţelesul luptei era mai presus decât puteau chiar ei să-şi închipuie*".

Întotdeauna sensul transcende imaginea, obiectul pare să spună mai mult decât semnul său. Aşa a apărut problema transcendentului, a ceea ce e dincolo de imagine, de semnul (de orice natură) al obiectului. De aici, probabil, obsesia înţelesului, a noimei care se ascunde în spatele lucrurilor. De aici, tentaţia căutării. Care e sensul vieţii, al fiinţei noastre, şi de ce ne scapă mereu? Şi de ce îl căutăm mereu? Până

când căutarea şi viaţa devin una şi aceeaşi aventură. Iar atunci, această căutare e altceva decât dorinţa de cunoaştere, altceva decât laborioasa cercetare a cauzelor şi fenomenelor. Nicăieri ca în mitul Graalului nu e mai adânc cuprinsă ideea acestei căutări spirituale, care e întrebare şi în acelaşi timp aventură, participare totală a întregii fiinţe şi nu demers sistematic al intelectului pentru găsirea unei soluţii. Prin ea nu se câştigă experienţă, ci un destin!

Puţini au curajul să se angajeze pe un astfel de drum. Cei mai mulţi rămân la castelul regelui Arthur, preferând un confort lipsit de întrebări; alţii pătrund în stufoasa, simbolica pădure, luându-şi toate precauţiile pentru a nu pierde drumul înapoi: şi-l pierd pe cel înainte! Puţini au curajul aventurii totale, adică al vieţii cheltuite într-o permanentă căutare, la capătul căreia, chiar dacă există un răspuns, acesta nu mai e transmisibil. Fiecare se salvează singur. Şi moare singur.

1 Toate citatele din Legenda Graalului sunt după la *quite du Saint-Graal*, prefaţată de Albert Béguin şi Yves Bonnefoy, Ed. Club du Meilleur Livre, 1958, ediţia de buzunar.

Sufletul romantic şi visul

Sub semnul Gradului

Albert Be" guin (1901 – 1958) n-a fost un critic în accepţia curentă a termenului; poate n-a fost niciunul dintre acei cavaleri ai căutării ca în legenda pe care o îndrăgea atât de mult, a Graalului2, ci doar agrimen-sorul cu ochii pierduţi spre Castelul la care nu poate ajunge. Oricum, ai aproape certitudinea că pentru el activitatea literară a rămas întotdeauna pe un plan secundar, şi nici chiar în perioada sa cea mai fecundă, dinainte de război, ea nu poate fi despărţită de o atitudine fundamentală în faţa vieţii. În fiecare clipă a aventurii sale interioare se străduieşte să păstreze contactul cu realitatea din jur. Nu evadează; şi are tăria să se oprească, să renunţe. Să se schimbe, ca să rămână el însuşi!

La şaisprezece ani e preocupat de politică, şi e curând dezamăgit de „lipsa de ideal". Alunecă apoi spre un umanitarism cam vag şi

defetist, al cărui campion era pe atunci Romain Rolland; dar şi aceasta e o „mişcare spre exterior", destul de mediocră ca expresie. Iar el vrea să fie un cavaler, nu un scutier al umanităţii. Abia mai târziu înţelege importanţa umilinţei, a umbrei. E perioada în care-i descoperă pe Péguy, Claudel, Gide, ceva mai târziu pe Proust Stadiul estetic a fost depăşit foarte repede. Frământările sale sunt etice, politice. Vine totuşi un moment de mari şovăieli interioare. Cum să împace acea căutare spirituală spre care se simte atras cu nevoia de comunicare sau, poate mai bine, de comuniune?

Pleacă la Paris; la gară îl aştepta Aragón, căruia îi scrisese fără să-l fi cunoscut dinainte. Pătrunde în pădurea de miracole a suprarealismului, iar ghidul său îl poartă după el pe străzile şi prin cafenelele Parisului, zâmbind amuzat de uluiala neîndemânatic ascunsă a timidului provincial, un adevărat „ţăran la Paris". Aragón se distra, Béguin însă e emoţionat ca după o investire într-un ordin cavaleresc. Aici, Philippe Boyer are dreptate: suprarealismul din epoca aceea părea „un nou şi intransigent cavalerism al imaginarului". Şi nu scria Breton în *Primul Manifest*: „Draga mea imaginaţie, ceea ce-mi place în primul rând la tine e că nu

2 Ingenioasă şi bogată în sugestii, interpretarea pe care o dă Philippe Boyer, în articolul său din *Esprit*, iunie 1967. Ambiţia de a găsi la tot pasul în viaţa lui Béguin analogii cu legenda Graalului mi se pare totuşi uneori exagerată. Ţin să subliniez încă de pe acum că, din puţinul care s-a scris despre Béguin, n-am avut la îndemână decât cele două numere omagiale ale revistei *Esprit*: cel din decembrie 1958 şi cel din iunie 1967.

3 în legătură cu biografia lui Béguin, menţionez în primul rând articolul lui Daniel Pezeril, *L'homme des avertisseinents*, în *Esprit*, 1958.

4 „Seara, când ajunsei la un prieten care avea să mă găzduiască, nu mai ştiam unde mi-e capul. Eram fericit şi uluit, mort de oboseală, de parcă suferisem o metamorfoză care mă epuizase" (pagini inedite, publicate în *Esprit*, decembrie 1958).

Ierţi?" 5 Suprarealismul i-a deschis porţile spre miracol şi spre

vis – acum Béguin nu poate să nu pătrundă avid în lumea aceasta plină de miraje, de pericole.

Se ştie cum a ajuns să descopere visul romantici Pe Jean Paul, pitit în raftul acela prăfuit din mica librărie unde Béguin lucra ca simplu vânzător; străduinţa lui de a învăţa germana, pe care o uitase din copilărie. În 1930 traduce *Hesperus*, apoi alcătuieşte o *Culegere de vise*, extrase din diferitele romane ale lui Jean Paul. Ajunge lector la Universitatea din Halle, iar în 493J publică *Sufletul semantic şi visul*.

Aventura pare să eşueze în erudiţie. Oare cavalerul s-a transformat într-un şoarece de bibliotecă? 'Nicidecum Patima căutării se păstrase întreagă. Pentru Béguin, romanticii sunt ca nişte rude îndepărtate, nişte strămoşi la care te întorci ca să-i cunoşti şi ca să te cunoşti mai bine. El coboară în romantism ca Nerval (din *Aurelia*), în tărâmul supranatural unde sălăşluiesc străbunii săi. E o întoarcere la sursă, o aventură în timp, dar şi în spaţiu: o „traversare". Biblioteca nu e decât un decor. *Trăieşte* în romantism, care pentru el nu însemna un curent sau o şcoală literară, ci o totalitate de care se simţea legat prin afinităţi spirituale. *Sufletul romantic şi visul* e un adevărat „Eflebnisroman". nu o erudită şi seacă teză de doctorat. „Pentru cine ştie să citească printre rânduri, spune pe drept cuvânt Marcel Brion, cartea conţine o mare parte de autoelucidare, de autobiografie spirituală".

Ceea ce nu înseamnă că dispreţuia documentarea cea mai riguroasă, mergând până la cele mai mărunte surse. Nici meritele sale de istoric literar nu sunt neglijabile. Astfel, el recunoaşte adevăratele izvoare ale romantismului în acel secol „surd la destin, orb la semne şi la imagini", care a fost secolul al XVIII-lea. Un secol care, sub aparenţa unui hedonism uşuratic, ascundea profunde şi rodnice frământări; atunci se nasc şi încep să se dezvolte marile teme ale secolului următor, atunci, reînvie marile mituri: cel al Unităţii, cel al Sufletului universal şi cel al Numărului atotputernic, şi tot atunci sunt create noile mituri: Noaptea – Inconştientul, Visul.

Cufundarea aceasta în Romantism nu-l împiedică să fie atent şi

la ce se întâmplă în jurul său, la convulsiile Istoriei. Încă din 1934 e silit să părăsească Germania pentru că protestase împotriva nazismului. Un protest formulat de pe aceleaşi poziţii spiritualiste, pe care nu le va părăsi niciodată, oricât de adânc va fi angajat în politic în ultimii ani. Nu se poate împăca cu gândul că sunt oameni care „au pierdut conştiinţa

Cf. *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, coli. „Idées", Cf. *Entretien avec A*. *Béguin*, în *Esprit*. decembrie 1958. Cf. Marcel Brion, *Le revertnnantique*, în *Esprit*, decembrie 1958.

Sufletul romantic şi visul destinului lor spiritual". Începe să-şi dea seama că nu are dreptul să stea deoparte, să se mulţumească să fie doar un spectator, sau să-şi întoarcă privirile şi să-şi astupe urechile. „Astăzi... eşti obligat să iei cunoştinţă de opoziţia funciară dintre Spirit şi Istorie, opoziţie care-şi pune pecetea pe toate actele statelor totalitare".

Tot în perioada aceea începe îndepărtarea sa de romantism. „Scăpând din închisoarea eului conştient, scrie el către sfârşitul *Sufletului romantic şi visul*, trebuie să ai grijă să nu te laşi prins în închisoarea visului, de unde nu există întoarcere". Frica de demenţă? Sau hotărârea de a ieşi din Noaptea romantică pentru a se îndrepta spre cucerirea altor valori spirituale, mai pure? Fără îndoială, e greu de stabilit care a fost cauza determinantă, dar nu se poate să nu fi jucat un rol în această îndepărtare de romantism şi valpurgicul spectacol pe care-l oferea nazismul, ducând până la caricatură filosofia şi teoriile social-politice ale unui Novalis ori Nietzsche. Farmecul romantismului are de acum încolo, pentru Bdguin, ceva malefic, diabolic aproape. Trebuia găsit altceva Alt orizont, mai luminos, mai calm, spre care să-şi continue calea Nu în vis se află mântuirea, revelaţia finală, raţiunea însăşi a căutării. Visul poate deveni o capcană a sufletului însetat de absolut

Aventura nocturnă s-a terminat" în noiembrie 1940, Be guin se converteşte la catolicism. De aici înainte nu va mai scrie decât despre Pascal, Péguy, Claudel, Bernanos, Bloy etc. O singură excepţie: Balzac.

Misticismul său nu reprezintă însă o atitudine negativă în faţa vieţii. El nu uită niciodată ce le datorează oamenilor. Nu mai e agrimensorul singuratic care-şi caută o cale numai a sa, şi nici cavalerul plecat spre castelul din Corbenyc. Sau abia acum e? Influenţa lui Mounier se resimte din ce în ce mai puternic: creştinismul lui Be guin e angajat, e un creştinism de stânga, orientat spre societate, spre activitatea politică. Participă la Rezistenţă, ce-i drept nu cu arma în mână, ci editând în Elveţia acele *Caiete ale Ronului* în care îi publică pe cei mai mulţi dintre scriitorii interzişi în Franţa ocupată. După război, după moartea lui Mounier, devine o

° Dintr-un articol apărut în *Journal de Genève*, în 1934, şi reprodus de D. Pezeril în studiul citat

9 într-o scrisoare către Noel Delvaux, el se leapădă aproape brutal de acea perioadă romantică şi onirică: „Vă miraţi că am putut să trec de la romantismul german la Péguy. Dar fapt e că am început cu Péguy, mult înainte de a bănui romantismul, şi m-am întors la el după acea aventură nocturnă care n-a fost decât un accident, şi până la urmă o decepţie nemărturisită". Numai un om pentru care literatura reprezintă un simplu mijloc printre altele putea să renunţe astfel la o perioadă atât de fructuoasă, cel puţin văzută din afară, cum a fost aceea când a scris *Sufletul romantic şi visul*. (Scrisoarea e reprodusă tot în *Esprit*, decembrie 1958.)

Sub semnul Graalului directorul revistei *Esprit*. Semnificativ e şi faptul că editează şi prefaţează Legenda Graalului în versiunea în proză a călugărilor cistercieni, pe care o preferă altor versiuni, de pildă celei a lui Wolfram von Eschenbach (după ea s-a inspirat Wagner), aceasta din urmă fiind mai stranie, mai misterioasă, dominată de magie şi de miturile ancestrale. Preferă versiunea după Robert Boron tocmai pentru că se adresează „unei umanităţi ajunse la un anumit echilibru de civilizaţie, de înţelepciune profană, şi nu unui popor încă prizonier al obsesiilor păgânismului primitiv". Tot aşa, alege şi transpune în franceza modernă scrierile Sfântului Bernard de Clairvaux, şi nu ale Magistrului Eckhart sau ale altui mistic cu faţa

întoarsă de la lume. Căci căutarea lui Béguin, deşi străbătută tot mai mult de dorinţa de integrare a tuturor planurilor, şi în special al celui social-politic, n-a luat sfârşit odată cu convertirea. Adevărata căutare nici nu poate avea sfârşit: scopul ei nu e undeva la un capăt; e în chiar desfăşurarea sa, în înlesnirea cunoaşterii de sine, şi mai cu seamă în dezvăluirea unei unităţi a sinelui. Dezvăluirea aceasta e Graalul atât de râvnit iar opera literară nu putea fi decât mijlocul, nu scopul unei vieţi de căutare. Asta şi admirăm la Béguin: puternica spiritualitate emanată din cuvintele sale. care tot timpul parcă vor să spună altceva decât ce spun.

Critica în general poate fi definită drept acel discurs care explicitează un alt discurs. Prin discursul său. prin vorbele sale, Béguin se explicitează tot pe sine.11 Dar acest „sine" trebuie integrat în societate şi apoi în univers. Ceea ce îl entuziasma la Balzac era acea „poftă imensă", acea dorinţă de a aduce totul la sine, acea „curiozitate care şterge toate graniţele". (Balzad reprezenta o aventură unică: „un visător nesăţios care ar fi vrut să posede în acelaşi timp lumea, pe sine însuşi, pe ceilalţi şi infinitui".12 La fel şi Béguin! Pentru un timp. el a crezut că

*" Cf. *La quete du Graal*, în voi. A. Béguin, *Poésie de la presence*, ed. Coli. Cahiers du Rhone, 1957, p. 65.

11 în discuţia cu Andre Alter, citată mai sus, Béguin formulează răspicat caracterul subiectiv al metodei sale critice: „Există critici, şi-i invidiez nespus, care sunt nişte critici obiectivi, abordând fiecare operă cu o disponibilitate totală şi fără să intervină personal. Ei bine. eu am nenorocul să nu fiu dintre aceia Poate din cauza asta n-am rămas un critic literar Profesionist". Şi mai departe: ... şi totuşi cred că cea mai îndreptăţită critică e critica aceasta în care scriitorul întreprinde o adevărată aventură, scriind (...) o aventură personală şi spirituală". În felul acesta, Béguin devine un precursor al noii critici franceze; Wellek, de altfel, îl şi trece printre criticii existenţialişti, alături de Sartre, M. Raymond, G. Poulet, M. Blanchot etc.

J2 Vezi A. Béguin, *Balzac*, *le visionnaire*, ed. José Corti. 1946; de

asemenea, studiul lui Camille Boumiquel, *Balzac ei l'obsession de Vinfini*, rfin *Esprit*. iunie 1967.

visul ar fi locul ideal al unei asemenea integrări absolute, căci aici e posibilă unirea fiinţei individuale cu cea universală Dar asta însenina nu numai sacrificarea lucidităţii diurne, ci şi a comuniunii cu oamenii, cu societatea De aceea, visul n-a fost decât o etapă în această căutare fără de sfârşit. Iar viaţa lui Béguin, cu toate întoarcerile, poticnirile şi renunţările ei, a fost ceea ce se cheamă un destin.

Convertirea lui Béguin nu trebuie să surprindă După scurta perioadă de suprarealism „izolat", căci n-a intrat în hora frenetică a grupului de fanatici din jurul lui Breton, faptul că a coborât spre romantici arată că *altceva* căuta el în vis, precum şi în poezie.

Visul romantic are alte valenţe decât cel suprarealist, alte funcţii. E adevărat: şi romanticii, şi suprarealiştii folosesc visul ca pe un instrument de investigaţie, dar direcţia investigaţiei e mult diferită, opusă chiar. În vis, romanticii caută un *dincolo*, posibilitatea unei comuniuni cu întreaga natură, şi deci o comunicare cu divinitatea; fiindcă natura, pentru unii din ei, este limbajul divinităţii, *şi* în acelaşi timp o manifestare a dragostei lui Dumnezeu pentru făptura umană Aşadar, o cale pentru regăsirea unităţii pierdute. Desigur, odinioară omul era mult mai activ în raporturile sale cu această natură divină; astăzi i-a mai rămas numai visul, care, şi el, nu mai e „decât un ecou".

Novalis mergea şi mai departe. După el, viaţa nu are alt scop decât să confirme visul. „Lumea devine vis, visul devine lume". E arbitrară graniţa între lumea considerată reală şi cea onirică Lumea reală, universul întreg e tot o parte din sufletul omenesc: visul ne dezvăluie acele regiuni care par stranii numai la trezire; în timpul visului, de multe ori avem senzaţia de *recunoaştere*.

La suprarealişti, visul pierde aceste funcţii metafizice: el nu mai dezvăluie un *dincolo*, ci un *dincoace*, adică cel mult acea „funcţionare reală a gândirii".14 Scopul nu mai e metafizic, ci ştiinţific, ori mai degrabă pseudoştiinţific. Asta pe de o parte. Pe de alta, suprarealiştii, mai ales la început, erau pasionaţi de freudism; prin erotismul din

scrierile lor, altminteri cam artificial, parcă se străduiau să ofere material ilustrativ metodelor psihanalitice. Or, Béguin respinge net psihanaliza în cercetarea literară şi, mai ales, i se pare incompatibilă cu metafizica romantică… Romantismul, spune el în *Introducere*, va căuta în imagini, chiar şi în cele morbide, calea spre regiunile necunoscute ale sufletului: nu din cu Vezi mai ales capitolele despre Troxier şi Schubert din *Sufletul romantic şi visul*. *J*

14 A. Breton, op. cit., p. 37.

riozitate, nu pentru a le curăţa şi pentru a le face mai fecunde în vederea vieţii terestre, ci pentru a găsi acolo secretul a ceea ce, în timp şi în spaţiu, ne prelungeşte dincolo de noi înşine şi face din existenţa noastră de acum un simplu punct pe linia unui destin infinit". Pentru psihanalist, opera de artă nu e decât un document, un „ansamblu de simptome", iar artistul – un nevrozat, un bolnav care trebuie tratat Fără îndoială, aplicarea psihanalizei la opera literară a evoluat în ultimul timp, şi psihocritica lui Mauron foloseşte procedee mult mai subtile decât cele ale psihanaliştilor de dinainte de război. Important e însă că Béguin se vădeşte a fi structural opus suprarealiştilor, şi astfel se şi explică de ce le acordă în cartea sa un spaţiu atât de redus. E totuşi curios că nu pare să-şi dea pe de-a-ntregul seama de neta deosebire dintre cele două mari mişcări onirice. Caută înrudiri de metodă (şi găseşte!), uitând că scopurile şi ideologia, viziunea asupra lumii, sunt cu totul altele. Explicaţia să fie oare în tentaţia de a supune realitatea operelor literare unei teme date, tentaţie specifică unei critici paradigmatice, în care autorii şi operele lor nu sunt decât nişte cazuri (ca într-o declinare)? Sau îi lipsea aşa-zisa perspectivă istorică? Oricum, la locul cuvenit, Béguin înregistrează preocuparea lui Breton de a pune în acord gândirea sa cu materialismul istoric, evidentă mai ales în *Vasele comunicante*; precum şi „trădarea" celorlalţi suprarealişti, care s-au grăbit să „uite dureroasa dramă metafizică", renunţând „la orice aprofundare a destinului lor individual, exclusiv în favoarea viitorului societăţii".

E limpede că, în concepţia lui Béguin. visul nu se reduce la

imagistica nocturnă, nici la imaginile „provocate" în stare de trezie. Experienţa visului, pentru el, nu se poate comunica într-o ştiinţă a visului şi nici codifica într-o estetică „Adevărul" oniric e prea strâns legat de taina fiecărui individ pentru a-l putea reduce la nişte categorii sau legi. Criticul e silit să recurgă la propria sa experienţă onirică, pentru ca prin fulguraţii intuitive să ajungă nu la mecanismul visului, care rămâne individual, ci la nucleul acestuia, dezvăluind o regiune esenţială şi aproximativ identică pentru toţi. Aici e călcâiul vulnerabil. Reproşul care i s-ar putea aduce lui Béguin dintr-un punct de vedere ştiinţific e tocmai acest caracter teleologic pe care-l atribuie visului şi apoi poeziei. Căci dacă, în felul acesta, experienţa onirică ne-ar îngădui să pătrundem pe acel tărâm unde „individul redevine o simplă creatură umană şi se află

15 Vezi *Introducerea*.

din nou despuiat în faţa universului şi a morţii" 16 – înseamnă că şi poezia, şi ştiinţa devin absolut inutile. Gândirea lui Be" guin ia o turnură paradoxală, depăşind-o chiar pe cea a romanticilor. Numai scufundându-ne în noi înşine, pretinde el, putem ajunge la universal, putem descoperi, cu uimire, dar şi cu bucurie, acea viaţă infinită din care facem parte.

Aşadar, Béguin încearcă să transforme experienţa onirică într-o experienţă mistică, adică într-o nonştiinţă. Pentru ca astfel tragismul condiţiei umane, care vine din separaţia făpturii în urma păcatului originar (ca o ipoteză simbolică), să fie înlăturat: prin depersonalizare, individul regăseşte paradisul unităţii pierdute.

Singurătatea pe care o asigură visul ar fi condiţia depăşirii individualului. Dar atunci poezia amuţeşte, arta dispare. Pentru Béguin asta nu contează. El dispreţuieşte esteticul; poezia nu e un scop în sine, e o „slujnică" pentru el, aşa cum era şi filosofia pentru vechii teologi. Din „capcana" visului cade în aceea a misticismului. Finalul din *Sufletul romantic şi visul* sună apoteotic: „Chiar dacă ies din vis, chiar dacă mă întorc la existenţa ce ne e dată, totul e acum altfel, ca după o îndelungată absenţă. Locurile şi chipurile şi-au recăpătat înfăţişarea pe

care au avut-o în ochii mei de copil. Din vis mă întorc cu acea putere de a iubi viaţa, de a iubi oamenii şi lucrurile şi faptele, pe care o uitasem şi de care mă jdezvăţasem, părăsind paradisul copilăriei".

Adevărata justificare a visului (dacă e nevoie de o justificare) e totuşi poezia. Visul, în concepţia romantică, dar şi în aceea a psihanalizei lui Jung (legătura dintre vis şi mit), ne dezvăluie analogia universală, corespondenţele dintre lucruri. Limbajul visului e altul decât cel obişnuit pe care îl folosim până la uzură în timpul veghii. Şi, după Schubert de pildă, n-a fost întotdeauna aşa *Verbul*, „care se dezvăluia simţurilor sub forma naturii exterioare", era inteligibil pentru omul primitiv. Explicaţia e moştenită din ocultismul secolului al XVIII-lea; natura, ca şi omul, sunt „două emanaţii, două înfăţişări ale verbului divin" 17. S-a întâmplat la un moment dat acea încurcare a limbilor, pedeapsă dată celor care ridicaseră turnul Babel. Din vechiul limbaj universal a mai rămas doar o bâlbâială. frânturi sesizabile în vis. şi foarte rar în poezie. Taina s-a pierdut S-a mai

16 Cf. A. Béguin, *Ce rard de Nerval*, ed. José Corti, 1945, p. 12 (studiul a fost scris încă din 1936).

17 Vezi capitolul *Simbolistica visului*, p. 148.

păstrat, poate, în mituri, împietrită. Pentru a restabili – şi deci a înţelege – această, conexiune universală, singura cale e aceea de *recreare* a limbajului, calea poeziei. Ideea e enunţată de August Wilhelm Schlegel într-unul dintre cursurile sale ţinute la Berlin, care reia astfel o formulă a lui Novalis, cu rezonanţă aproape mistică. Trebuie, susţin ei, să aflăm din nou legătura dintre realitate (lume) şi cuvinte, căci poezia, cum va spune mai târziu Mallarmé, se face cu cuvinte, nu cu idei. Cuvintele însă şi-au pierdut semnificaţia şi forţa de la origini, şi tocmai pentru a le reda această forţă magică, romanticii au recurs la vis.

Jean Paul a formulat nu numai o psihologie, dar şi o estetică onirică. Béguin trece cam repede peste asta „Visul e poezie involuntară", spune Jean Paul. „Adevăratul poet, când scrie, nu e decât auditorul, nu şi stăpânul personajelor sale; (...) ca şi în vis, el le

privește acționând, cu totul vii, și le ascultă…" Pasajul acesta anunță teoria inspirației, care va fi la modă la a doua generație de romantici. Și nu numai atât. el anticipează și celebra „Eu e un altul" a lui Rimbaud. E linia estetică ce duce până la dicteul automat al suprarealiștilor, linia, ca să spun așa, a pasivității lirice. Mult mai activă pare a fi estetica lui Novalis. „O povestire e de fapt asemenea unui vis – fără coerență, întâmplări și lucruri minunate adunate împreună (…) povestirea devine o povestire superioară numai când, fără a-și pierde ce o caracteriza, primește o rațiune (coerență, semnificație) …" Așadar, nevoia de structurare pe care o simți în vis, o simți și în literatură. Un ecou al acestei idei răsună și în altă parte: „În lumea viitorului, totul e ca și în lumea de odinioară – și totuși, totul e deosebit Lumea viitorului e haosul raționalizat". Novalis nici el nu se poate opri la estetic. „Căci nu numai poezia, dar și viața noastră trebuie să devină un vis. Iar un adevărat autor de povestiri este și un vizionar al viitorului".

Pentru romantici, poezia nu se poate mărgini la o funcție estetică, la un scop în sine. Ga și visul, pe care și-l ia drept model. Poetul încearcă să scape din timp, din lumea nenumăratelor aparențe, pentru a atinge în sfârșit absolutul și unitatea ființei… Ambianța poeziei romantice, constată Béguin, e așadar să ajungă, prin actul creației, la acea contemplare pură și inefabilă spre care se îndreaptă și misticul. Această ambiție definește îndrăzneala încercării romantice, ca și limitele ei Căci a vrea să faci din poezie calea cunoașterii, care duce la totala despuiere de imagini, înseamnă să o încarci cu cele mai nobile speranțe omenești. Dar totodată înseamnă să o conduci spre propria-i negare" 1".

Vezi parabola kafkiană despre Prometeu. Vezi ultimul capitol, *Visul și poezia*.

14

* * *

Ceea ce Béguin căuta la romantici pare să fi găsit îndoit la Nerval. Trăirea lui Nerval e și mai intensă, destinul său – invadat de o lumină stranie care l-a dus la demență și apoi la sinucidere. De data

aceasta, pereţii care despart visul de realitate nu numai că au devenit transparenţi, dar sau şi spart Visul s-a revărsat în viaţa reală, şi „din clipa aceea, totul căpătă o dublă înfăţişare, şi asta fără ca raţionamentului să-i fi lipsit vreodată logica, fără ca memoria să fi pierdut nici cele mai mici amănunte din ce mi se-ntâmpla” 20.

Nebunia e mai încărcată de sacru decât visul nocturn. „Cutremurarea în faţa omului cu mingile rătăcite le-a îngăduit odinioară profeţilor şi poeţilor inspiraţi să găsească ascultare”. 2 Dar legătura aceasta între lumea sacrului şi cea a bolii a slăbit tot mai mult pe măsură ce societatea şi cultura au devenit profane. Şi totuşi, chiar şi în societatea modernă, alienatul mintal e privit cu alţi ochi decât ceilalţi bolnavi. Nebunia aproape că nici nu e considerată o boală „I-a luat Dumnezeu minţile” – expresia populară păstrează vechiul respect în faţa acestui înstrăinat din lumea noastră terestră.

La Nerval, demenţa nu înseamnă absenţa operei. Ea pare să înlocuiască visul, dicteul automat; este „izvorul de inspiraţie”. O poartă către *dincolo*, dar şi către creaţie. Şi într-adevăr, oare fără demenţa care l-a cuprins ar mai fi scris el *Aurelia*, *Himerele*, *Fiicele focului*? Nebunia lui Nerval e o nebunie activă, e o scriitură interiorizată, trăită cu întregul corp. Iar scrisul său din timpul acela – un exorcism, adică exteriorizarea nebuniei. Se stabileşte astfel un echilibru perfect, din care catarsisul nu lipseşte.

Opera sa nu e rezultatul delirului, ci e „opera unui delirant”. Béguin subliniază cu subtilitate diferenţa aceasta, precum şi scopul, sarcina spirituală pe care şi-o asumase Nerval: dobândirea mântuirii sale ca individ. Nerval e un autentic căutător al Graalului, deşi în afara creştinismului, în afara credinţei. Iar Béguin nu poate îndrăzni doar pentru asta să afirme că e dintre cei rătăciţi. La urma urmei, Nerval se străduieşte – şi cu ce preţ! – să ajungă la aceeaşi unitate a sinelui ca şi romanticii, ca şi însuşi Béguin; la aceeaşi *vita nuova* „eliberată de servituţile spaţiului şi ale timpului…” 22

20.

1 Cf. G. de Nerval, *Aurelia*, în ed. *Oeuvres*, Gallimard,

Bibliothèque de Pleiade, p. 365.

21 Cf. A. Béguin, *La mizere de la psychiatrie*, în *Esprit*, decembrie 1952 Vezi şi studiul lui Yves Bertherat. *Nen-al et Béguin*, în *Esprit*, iunie 1967.

22 Cf. A. Béguin, *Ce rard de Nerval*, p. 64.

Poezia, visul, delirul transcend limbajul. Dincolo de semnificant mai e totdeauna ceva care nu poate fi analizat Aşa se naşte tentaţia metafizicului, dorinţa de a nu te opri la estesis. Esteticul devine balast Căci poezia, «Xntecul sunt acum o frână; visul poate fi o capcană; delirul nu e dat oricui, cel autentic.

Înţelegem acum ce s-a schimbat în concepţia lui Béguin după conversiune. Mântuirea, pentru el, nu mai e nicidecum legată de artă, care apare inutilă sau sfidătoare. Adevărata cale începe dincolo de ea. Căutarea poetică, artistică, nu are un termen finali poetul e condamnat să tânjească la o certitudine care-i scapă. De aici, senzaţia de eşec pe care o „descoperă" din când în când psihanaliştii. De pildă la Baudelaire. Şi tăcerea lui Racine, şi scârba şi lepădarea lui Rimbaud de poezie.

Romantismul a confundat deseori experienţa poetică cu cea mistică. „Tot ce este vizibil se leagă de invizibil", afirma Novalis. „Ceea ce se aude de ceea ce nu se poate auzi – sensibilul de nesensibil. Şi poate chiar gândul de ceea ce nu poate fi gândit" Nu mai e căutarea unei taine. Vorba poetului ca şi experienţa mistică tind şi una şi cealaltă spre o metafizică a tăcerii Dar spre deosebire de poezie, împotriva ei, calea mistică înseamnă distrugerea universului sensibil, refuzul concretului şi negarea multiplului, renunţarea la imagine, la cuvânt „în Noapte, în Visul absolut, nu mai e loc pentru poezie".

În căutarea Graalului, etapa finală e aceea a nevederii. Atunci se iveşte revelaţia, lumina, şi cel ales primeşte răspunsul. Căci răspunsul, / deşi e căutat, nu e găsit, ci primit şi în orice caz nu e comunicabili Transfigurarea finală e personală şi muţi în acele clipe de extaz, buzele sunt strânse într-un zâmbet, ele nu se vor mai deschide niciodată. Galaad află odată cu suprema împlinire a căutării sale şi moartea, isir

Graalul dispare împreună cu el. „De îndată ce Galaad muri, se întâmplă o mare minune: o mână coborî din cer, dar corpul de care era prinsă nu se vedea. Ea merse drept la Sfântul Potir, îl luă, apucă totodată şi lancea, şi le duse cu dânsa în ceruri, astfel ca de atunci niciun om să nu cuteze să spună că a văzut cu ochii lui sfântul Graal".

Aici e probabil simbolul integrării totale la care visa Béguin. Dar şi al tainei pecetluite. Fiecare trebuie să o ia de la început

Dar visul, ca şi poezia, trebuie privite altfel decât ca nişte surse ale cunoaşterii sau instrumente de revelaţie metafizică în care plăcerea estetică e numai un fenomen însoţitor, rezultat din ambiguitatea şi nesiguranţa revelaţiei.

În primul rând trebuie să ţinem seama că visul nocturn, fiind evanescent şi irecurent, chiar dacă ne aduce o revelaţie de ordin metafizic aceasta e necomunicabilă. La fel şi aventura poetică: e individuală, nu poate fi transmisă deplin coerent şi visul, şi starea poetică nu pot fi decât reconstituite. Ca să ajungem din nou la unicatul care, întocmai unui gaz, se împrăştie prin întreg subconştientul, e imposibil şi nici nu are rost Căci scopul unui artist e de a ajunge, şi asta în deplină luciditate, la opera *transmisibilă*; faţă de care visul prototipic nu e decât un *criteriu*, un model îndepărtat care-şi oferă legile, nu imaginile accidentale şi mult prea individuale.

Încă Nerval a observat nemaipomenita pregnanţă a imaginilor onirice. Într-adevăr, în vis totul e văzut, orice senzaţie devine o senzaţie vizuală. Această convertire ineluctabilă a oricăror senzaţii în viziuni duce la p obiectualizare absolută. Cuvintele şi ideile devin şi ele obiecte, sunt văzute, iar cel care visează se transformă până la urmă într-o privire ubicuă, într-un *Ochi* atotputernic. De aceea au avut romanticii iluzia unei revelaţii divine. În vis, ubicuitatea şi această vizualitate uluitoare te fac să te crezi înzestrat cu puteri demiurgice. Aşa că nu te mai poţi supune logicii formale, pe care o respecţi în timpul veghii: visul îşi creează logica lui, o logică simbolică. Aceasta instaurează la rândul ei o ordine nouă, stranie, dar ordine. Nimic nu pare întâmplător, nimic arbitrar, şi probabil din pricina asta visul se

şterge din memorie atât de repede, se pierde sau în orice caz se alterează: desfăşurat într-o altă logică, el nu poate fi transpus, adus la lumina logicii obişnuite.

Într-o astfel de concepţie nu mai interesează „adevărul" metafizic revelat de vis, visul nu mai e o sursă tainică şi cvasimistică a poeziei, cum voia să creadă Be" guin; acum>; poetul oniric modern caută în vis structura şi mecanismul acestuia pentru a le transfera analogic în poezie, folosind bineînţeles materialul imagistic oferit de realitatea înconjurătoare, pentru că altul nici nu există. Nu mai e vorba de îndoielnice vânători de mistere prin pădurile acelui problematic dincolo. Dimpotrivă, poetul modern apelează la vis pentru a introduce în realitatea imediată – pe care simţurile o percep prea haotic, iar intelectul prea sec, noţional – o nouă putere ordonatoare şi în acelaşi timp germinativă, o altă logică decât aceea aristotelică, a aşa-zisului bun-simţ. Nu e o evaziune, ci o invaziune, o încercare de a pune în comunicare aceste straturi de realitate care s-au menţinut atâta timp într-o reciprocă izolare; şi asta pentru că, fiind paralele, nimeni în artă n-a avut curajul matematicienilor noneuclidieni, de a gândi că totuşi ele se pot întâlni. În infinit! ni se va replica Sigur, în infinit, căci ce este opera de artă decât infinitul captat (şi deci prezent) în finit, în temporal.

Mi-om tras picioarele de pe pământ, *mâinile din toate mâinile*, *simţurile din orice obiect din afara mea*, *sufletul din simţurile toate*… *Nu mai e un om*. *Nu mai e decât o mişcare*. *Nu mai e decât o origine*. *Mă nasc şi sufăr*. *Sunt lăsat afară*. *Când închid ochii*, *nimic nu mai rămâne în afara mea*, *eu sunt cel de afară*.

CLAUDEL, *Artă poetică*

D. ŢEPENEAG

CUVÂNT ÎNAINTE LA EDIŢIA DIN 1939

Prima ediţie a acestei cărţi a apărut în februarie 1937. Cea pe care o scot astăzi a suferit unele îndreptări. De comun acord cu editorul, am dorit ca textul, condensat şi despovărat de anumite dezvoltări de prisos, să fie cuprins într-un singur volum. Aparatul critic

şi bibliografia, care numără mai mult de cinci sute de titluri, au fost suprimate; le cer iertare celor interesaţi mai ales de verificarea documentaţiei lucrărilor pe care le „citesc", şi îmi îngădui a-i trimite la prima ediţie, unde vor găsi tot ceea ce caută. Dorindu-i totuşi cărţii mele altfel de cititori, am indicat de astă dată la sfârşitul capitolelor doar un număr foarte mic de texte, nu ca nişte surse, ci ca nişte compliniri utile ale expunerii mele; aceste scurte indicaţii se mărginesc pe cât e cu putinţă la cele mai bune lucrări în francezi

Nimic n-a fost schimbat în planul general al cărţii, şi n-am crezut de cuviinţă să modific, printr-o intervenţie tardivă, anumite afirmaţii care mă satisfac astăzi mai puţin decât odinioară. În afară de acele suprimări absolut necesare, m-am mulţumit să corectez câteva erori de fond sau anumite interpretări a căror fragilitate mi-a fost cu bunăvoinţă semnalată. Nu putea fi vorba, oricât de mult aş fi dorit, de a repara anumite omisiuni de care unii, pe bună dreptate, s-au plâns, mai ales în ce priveşte acea parte a cărţii care tratează domeniul literaturii franceze: Lautréamont, Julien Green şi alţi mulţi poeţi în viaţă ar putea figura aici din aceleaşi motive ca şi suprarealiştii; iar paginile pe care le-am scris despre simbolism sunt prea sumare ca să nu fie nedrepte. Dar nu mă pot gândi să mai lungesc textul… Regret mai mult că n-am ştiut să le fac loc după cum merită la două genii pe care le îndrăgesc cu osebire şi care, măcar prin unele aspecte din opera lor, se situează în direcţia cercetării mele: pe de o parte Balzac şi de alta Claudel. Aş spune, ca să mă scuz, că amândoi sunt prea mari şi, fiecare în felul său, prea „unic" pentru a-i face, fără a forţa lucrurile, să încapă într-o tradiţie atât de restrânsă ca aceea de care mă ocup în paginile de faţă. Şi sper să pot reveni la mesajul pe care ei ni-l transmit mai bine decât mi-ar fi îngăduit un simplu capitol.

În sfârşit, o preţioasă colaborare mi-a permis să dau capitolelor referitoare la poeţii germani un aspect mai plăcut; nu puteam suprima citatele din textele originale decât punând în loc nu biata mea traducere cuvânt cu cuvânt, ci o autentică traducere poetică, şi numai un poet mă putea scoate din încurcătură

Norocul a făcut ca Gustave Roud, un poet atât de aproape de romanticii germani, să poată întreprinde această delicată transcriere. Datorită prieteniei sale pot oferi cititorilor poemele lui Hb lderlin, Novalis, Eichendorff şi Brentano, citate în textul meu, într-o versiune demnă de ei.

Împreună cu el mulţumesc aici tuturor celor care au binevoit să acorde atenţie acestei lucrări; dacă unele comentarii care, cu o singură excepţie, au fost de o indulgenţă excesivă, nu mi-ar fi dat curaj, n-aş fi îndrăznit să mă gândesc la retipărirea aceasta să-mi fie îngăduit a enumera articolele care, deseori prin însuşi faptul că manifestau serioase rezerve asupra uneia sau alteia dintre intenţiile mele, m-au ajutat să pricep mai bine ce am vrut şi totodată ce a rămas mai prejos decât am avut ambiţia să fac. Cititorul interesat de dezbaterile asupra poeziei va găsi îndreptări la cartea mea în următoarele studii, pe care mă mulţumesc să le citez fără comentarii:

Edmond Jaloux (*Nouvelles Littfraires*, 20 şi 27 februarie 1937). Andre Thérive (*Le Temps*, 1 aprilie). Karl Vossler (*Frankfurter Zeitung*, 28 martie). Gaston Dericke (*Rouge el Noir*, 19 mai). A.-M. Petitjean (*Nouvelle Revue Française*, 1 iunie). Andre Rousseaux (*Figaro*, 19 iunie. Reluată în volumul *Litte rănire du XXe siècle*, 1938). Yanette Deletang-Tardif (*Nouveau Journal de Strasbourg*, 14 iunie). J.-E. Spenle (*Mercure de France*, august). G. Nicole (*Suisse Romande*, septembrie). Marcel Raymond (*Yggdrasil*, 25 septembrie). Benjamin Fondane (*Rouge et Noir*, 13 octombrie). Christian Ducasse (*La Vie Intelleauelle*, 25 noiembrie). Ernest Seillière (*Debats*, 28 noiembrie, şi *Revue de France*, 1 martie 1938. În volum în *Le Naturisme de Montaigne et autres essais*, 1938). J.-P. de Dadelsen (*Cahiers du Sud*, decembrie 1937). J. Rouge (*Revue gérmanique*, ianuarie 1938). F. Baldensperger (*The Romanic Review*, februarie). Genevieve Bianquis (*Revue de Litte rature compare e*, 1938, caietul al II-lea). Raissa Maritain (în *Situation de la Poe sie*, 1938). Un schimb de scrisori cu Joe Bousquet a apărut în *Cahiers du Sud*, februarie şi aprilie 1938.

Aş vrea să nu se vadă în această listă decât dorinţa de a mulţumi

celor care au avut bunătatea să accepte discuţia propusă. Voi mai adăuga, fiindcă pentru aceasta mi s-au adus atât e. logii cât şi reproşuri, că n-am avut intenţia să scriu o apologie a visului şi a subconştientului în detrimentul vieţii conştiente; capitolele despre Carus, despre Novalis şi mai ales concluziile generale mi se pare că arată limpede o atitudine destul de diferită.

Laleuf, 17 iulie 1938

A. B.

INTRODUCERE

Momentului aceluia când totul îmi scapă, când imense crăpături se ivesc în zidurile palatului lumii, i-aş sacrifica viaţa mea toată, dacă măcar cu preţul ăsta derizoriu ar vrea să dureze. Atunci spiritul începe să se desprindă din mecanica umană, atunci nu mai sunt bicicleta simţurilor mele, tocila amintirilor şi a întâlnirilor.

LOUIS ARAGÓN

I

Orice epocă a gândirii umane s-ar putea defini, cu destulă profunzime, prin relaţiile pe care le stabileşte între vis şi starea de veghe. Fără îndoială, e de mirare cum putem trăi două existenţe paralele, vârâte una într-alta, fără să ajungem să instaurăm între ele o perfectă concordanţă. Fiecare făptură la rândul ei, mai devreme sau mai târziu, cu mai multă sau mai puţină claritate, continuitate şi mai ales grabă, se află în faţa acestei întrebări stăruitoare: eu sunt oare cel care visează? O întrebare cu nesfârşite aspecte, care atinge însăşi raţiunea existenţei noastre, opţiunea pe care trebuie s-o facem între posibilităţile noastre lăuntrice, problema cunoaşterii, precum şi aceea a poeziei. E una dintre cele trei sau patru întrebări cărora nu eşti liber să le dai un răspuns care să satisfacă numai gândirea abstractă, abătându-te de la problema existenţei şi a angoasei elementare: căci aceste întrebări nu sunt puse de noi, în domeniul gândirii autonome, ci par să ne fie azvârlite în faţă de către o realitate nedefinită, mai cuprinzătoare decât noi şi de care depindem într-atât, încât nu putem refuza dialogul fără a ne condamna la o viaţă diminuată.

Oare sunt eu cel care visează în timpul nopţii? Sau nu sunt decât teatrul unde cineva sau ceva îşi desfăşoară spectacolele când derizorii, când pline de o inexplicabilă înţelepciune? Când pierd controlul asupra acestor imagini din care e ţesută trama cea mai tainică, cea mai puţin comunicabilă, a vieţii mele, asamblarea lor improvizată are oare vreo legătură semnificativă cu destinul meu, sau cu alte evenimente care mă depăşesc? Sau trebuie să cred că pur şi simplu asist la dansul ruşinos şi fără noimă, mizerabilă maimuţăreală a atomilor gândirii mele. În voia unor capricii absurde?

Chiar când introspecţia sau ştiinţa psihologiei mă va învăţa să urmăresc mecanismul în care imaginile visului se leagă de cele ale experienţei conştiente, tot nu voi avea niciun motiv să mă simt liniştit Pot cunoaşte calea pe care o urmează imaginile până în ultima clipă a parcursului lor infinit, dar voi ignora întotdeauna originea lor; ele, ce-i drept, mi-au vorbit într-un limbaj care mă emoţionează prin calitatea şi prin aparenta aluzie la ceva foarte important, pe care îl simt strâns legat de mine. Dar nicio explicaţie nu mă va lămuri nici asupra naturii acestui limbaj, nici asupra adevărului acestor aluzii.

Vise de noapte şi vise încă şi mai misterioase care mă însoţesc de-a lungul zilei, atât de aproape de suprafaţă, că la cel mai mic soc ies la iveală, e aici o existenţă a cărei prezenţă permanentă şi fecundă se manifestă şi prin alte semne. Ceea ce neglijez şi cade în uitare iese din nou la iveală într-o zi, pe neaşteptate, însă transformat, îmbogăţit de o întreagă substanţă pe care o ignorăm, aşa cum sămânţa vârâtă în pământ creşte floare sau arbore. E de ajuns ca o senzaţie, o culoare de pildă, să ciocănească la cine ştie ce ferestruică secretă, pentru ca aceasta să se deschidă, lăsând să treacă un brusc atlux de emoţie sau de certitudine. Uneori recunosc în toată această înflorire ivită pe neaşteptate o îndepărtată amintire, şi mă conving că memoria e suficientă ca să facă să se nască farmecul; dar atât de des, în ceea ce-mi invadează astfel gândirea, mi-e imposibil să descopăr vreo asemănare cu ceva de odinioară. Am impresia că vine de undeva de mai departe decât mine, dintr-o reminiscenţă ancestrală ori dintr-un tărâm care nu

e cel al fiinţei mele individuale. Dacă se întâmplă ca o imagine prinsă în slova unui poet sau evocată de arabescul unui basorelief să trezească în mine o rezonanţă afectivă, pot urmări lanţul formelor înrudite care leagă această imagine de motivul vreunui mit foarte vechi: recunosc acest mit fără să-l fi cunoscut între legendeleselor mitologii, basmele, născocirile anumitor poeţi şi visul care se continuă în mine, observ o adâncă înrudire. imaginaţia colecti creaţiile sale spontane, şi imaginaţia individuală, eliberată de a momente excepţionale, par să se refere la un acelaşi univers. nile rezultate au tocmai această însuşire de a stârni o emoţie i meu interior, de a-l chema la suprafaţă şi de a-l proiecta lucrurilor care mă înconjoară; sau, dacă vreţi, lucrurile încete). mai fi în afara mea şi, chemate în sfârşit pe adevăratul lor nume magic, se însufleţesc pentru a intra cu mine într-o nouă relaţie. Visul, poezia, mitul au un rol de avertisment şi mă îndearr nu fiu satisfăcut nici de acea conştiinţă a eului meu care e suficientă pentru comportarea mea morală şi socială, nici de distincţia dintre mine şi obiecte care mă face să cred că organele mele de percepere „normală" înregistrează copia exactă a unei „realităţi.

*

* * *

Răspunsurile la întrebările propuse de vis depind în primul rând de hotarele pe care le tragem între ceea ce suntem şi ceea ce nu suntem; care e acea parte din viaţa noastră în care acceptăm să ne recunoaştem? Poţi să te limitezi numai la activităţile conştiente, după cum poţi să vrei să trăieşti în imaginaţie, să visezi, să născoceşti. Poţi să nu acorzi decât o valoare minoră acestor activităţi tainice sau să le conferi întreaga demnitate de instrumente ale cunoaşterii – până acolo încât să vezi în ele nişte instrumente privilegiate, superioare tuturor celorlalte – mai mult, până la a venera în ele acea parte din noi în care, cedând „altcuiva" conducerea, nu mai suntem decât locul unei prezenţe. Imaginile, ritmurile care fac să încolţească în noi acei germeni ascunşi şi pun în mişcare inexplicabile ecouri lăuntrice, vor constitui simptomele unei deplorabile relaxări a facultăţilor noastre

mentale sau semnele unei mişcări de concentrare şi de întoarcere la ce e mai bun în noi înşine. Primejdioase sirene sau miraculoşi inter-cesori, poate că aceste şocuri ne îmbie să pătrundem în abisurile inconştienţei sau poate în sanctuarul marilor revelaţii.

II

Adevărul operelor poetice nu e adevărul pe care-l aşteptăm de la istorie…; *ele n-ar fi* ceea ce căutăm, ceea ce ne caută, *dacă ar fine pe de-a-ntregul de ceea ce e pământesc*.

ARNIM

Mult înainte de a mă gândi la cartea de faţă, presimţeam că acestor probleme romantismul german trebuie să-şi fi consacrat o mare parte dintre încercările sale. Am ajuns să-l studiez printr-o serie de întâmplări, în care astăzi cred că pot recunoaşte etapele uneia dintre acele maturizări lăuntrice grăbite şi înlesnite de evenimente în aparenţă fortuite. Pentru a justifica scopul şi alcătuirea acestei lucrări, nu e, fără îndoială, de prisos să arăt împrejurările şi preocupările din care a ieşit îndepărtate lecturi din copilărie, pe jumătate uitate, îmi lăsaseră totuşi amintirea unei ambianţe feerice cu totul deosebite: basme germane, mai târziu câteva poeme ale lui Heine, ale lui Eichendorff sau ale epigonilor lor, apoi Hoffmann, alcătuiau un climat de legendă care, împreună cu legenda propriei mele copilării, s-a ascuns în acel pământ negru unde se zămislesc vegetaţiile visului. Câteva frânturi le regăseam uneori în visele mele, dar nu le dădeam atenţie. Nu ştii niciodată prin ce întâmplarectomorile atâta timp dispreţuite ale primelor amintiri îşi recapătă frumosul sunet de metal aurit. Revelaţia poeziei s-a înfăţişat, la vârsta normală a acestui eveniment, sub forma suprarealismului născând şi a descoperirii lui Rimbaud Poeţii francezi de imediat după război se aventurau pe nişte căi ciudat de înrudite cu cele pe cais le exploraseră un Novalis ori un Arnira Din nou se ivea o generaţie pentru care actul poetic, stările de inconştienţă, de extaz natural sau provocat, discursurile stranii dictate de fiinţa secretă căpătau rangul de revelaţie a realului şi de fragmente ale singurei cunoaşteri autentice. Din nou, omul accepta drept expresie

valabilă a înseşi fiinţei sale produsele imaginaţiei. Din nou, limitele între eu şi non-eu se deplasau ori se ştergeau; începeau să fie invocate drept criterii şi alte adeziuni decât cele ale raţiunii; şi o asemenea disperare, o asemenea nostalgie a iraţionalului orientau spiritele în căutarea unor noi raţiuni de a fi. Te puteai crede, ca în Germania din 1800, în zorii unei epoci măreţe. Deodată, când îi citeam pe Rimbaud şi pe discipolii săi, când îl urmam pe Nerval pe drumurile acelei ţări a nimănui, când Alain-Fournier îmi propunea visul său, din nou am auzit cântecul tainic al pădurii germane bântuite de zâne. Câteva indicaţii precise, pure accidente şi ele, mi-au arătat calea – de pildă supravieţuirea într-un colţ al memoriei a acelui ciudat prenume dublu al lui Jean Paul, întâlnit în *Roşu şi Negru* sau poate în Balzac, dar care pentru mine a rămas mult timp, împreună cu numele lui Confucius sau al lui Lao-tzi, numele vreunui mag, oriental sau scandinav; fără să îndrăznesc să mai cercetez, nădăjduiam vag să capăt de la această fiinţă fără nume învăţăminte pe care le credeam rezervate etapelor supreme de iniţiere în înţelepciunea umană încurajat de atâtea întâmplări, ascultând de atâtea prevestiri şi reminiscenţe din copilărie, am pornit în căutarea romantismului german.

Aşadar, experienţa „noastră" – dacă e adevărat că aceea a poeţilor pe care-i adoptăm se asimilează la esenţa noastră personală pentru a o ajuta să înfrunte profunda angoasă –, experienţa aceasta credeam că aveam s-o regăsesc în studiul pe care l-am întreprins.

— Şi n-am renunţat nici la speranţa, nici la orientarea aceasta a cercetării mele.

* * *

Cartea de faţă nu-şi propune aşadar să reducă la un sistem clar analizabil ambiţiile şi operele unei „şcoli" poetice. Un asemenea scop mi se pare de neînţeles. Să-ţi consacri eforturile pentru a defini o realitate istorică, fără să ai alt ţel, e o întreprindere ciudată şi poate disperată. Obiectivitatea – care poate, şi desigur trebuie, să fie legea ştiinţelor descriptive – nu poate guverna în chip rodnic ştiinţele spiritului Orice activitate „dezinteresată" în acest sens cere o trădare

de neiertat faţă de sine şi faţă de „obiectul” studiat Opera de artă şi de gândire interesează pe drept cuvânt cea mai tainică parte din fiinţa noastră, când, desprinşi de aparenta individualitate, dar întorşi către persoana noastră reală, nu mai avem decât o singură grijă: grija de a fi deschişi la avertismente, la semne, şi de a cunoaşte astfel stupoarea pe care o inspiră condiţia umană, contemplată pentru o clipă în toată ciudăţenia ei, cu riscurile şi întreaga ei anxietate, frumuseţe şi decepţionante limite. Şi atunci, dacă, dedicându-se astfel esenţialului şi redescoperind o activitate spirituală în sfârşit justificabilă, omenirea se reîntoarce spre trecutul ei şi încearcă să-l *reînvie*, asta nu e din simplă curiozitate şi din nevoia de a şti mai mult, ci e ca şi cum ai reveni la izvor sau ca şi cum ai urmări în amintire o melodie din copilărie. Nu trebuie văzută aici dovada unei prime bâlbâieli anunţând nişte virtuţi adulte, ci, dimpotrivă, vestigiul de neînlocuit al unei vârste de aur. Astfel, un om recurge la obiecte, la bucăţi de hârtie, la peisaje cândva familiare, pentru a evoca, cu ajutorul acestor rămăşiţe magice, tot ce undeva în el aşteaptă să ne emoţioneze din nou pentru cel mai frumos dintre cântece. Această căutare a clipelor pierdute, a diferitelor chipuri avute, nu urmăreşte nicidecum vreo învăţătură de minte pentru clipe asemănătoare, vreun chip mai matur, mai despuiat de orice rest de copilărie pe care-ar fi vorba să şi-l compună. Dorinţa asta de a te apleca asupra trecutului tău, cât se poate de străină oricărei complezenţe a eului, ascultă de nişte exigenţe mai imperioase ale fiinţei; trebuie cu orice preţ, cu disperare, să simţim cum bate – mai mult decât ne îngăduie perceperea slabă, fragmentară a prezentului – acest ritm care ne este specific şi care ne constituie, pe care altul, datorită iubirii, îl ghiceşte în intenţiile, în gesturile spontane şi în vorbele noastre. [-Cunoaşterea existenţei noastre celei mai unice, pe care însuşi amoruforopriu ne-o ascunde, e tot aşa de greu de atins ca şi imaginea necunoscută a feţei şi a umerilor sub acele efigii moarte pe care ni le dau oglinda sau fotografia. Nu există alt mijloc pentru a prinde armonia sau legea aceasta particulară, decât să scapi timpului contemplându-l, să asculţi cu urechea ciulită această melodie mai

presus decât toate celelalte, care e Destinul.

Nevoia de istorie e pentru umanitate tocmai această căutare a propriei sale melodii pe care o întreprinde individul De aceea, o operă istorică, şi mai cu seamă un eseu de istorie a spiritului, nu permite autorului să facă abstracţie de el însuşi. Asta nu înseamnă bineînţeles că-i este îngăduit să dispreţuiască adevărul faptelor sau să dispună de acesta după bunul său plac. Dar onestitatea informaţiei e o virtute insuficientă, simplă condiţie prealabilă a unei cercetări în care vrei să simţi prezenţa unei întrebări personale şi ineluctabile.

* * *

Aceste câteva reflecţii – precum şi toate implicaţiile lor – au stat la baza cărţii pe care o public astăzi. Am plecat de la literatura franceză din vremea mea şi i-am căutat corespondenţe şi afinităţi în trecutul unei literaturi străine, care se oferea printr-un concurs de împrejurări investigaţiilor mele. Poate că n-ar fi de prisos să precizez aici că nu e vorba câtuşi de puţin de problema influenţelor. N-are nicio importanţă că citirea cutărei sau cutărei cărţi germane i-a ajutat pe Nerval sau pe Andre Breton să-şi construiască propria mitologie. Când nu e vorba de literatură, considerată ca o pură virtuozitate a expresiei şi, în consecinţă, deschisă oricărei forme de imitaţie, când, dimpotrivă, se pune problema acelei poezii, romantice sau moderne, care pretinde să se asimileze cunoaşterii şi să coincidă cu aventura spirituală a poetului, „influenţa” are o importanţă cu totul subsidiară. Cel mult autorizează îndrăzneala unei încercări încă timide, favorizând încolţirea seminţelor sau grăbindu-le înflorirea; dar mai trebuie şi ca sămânţa să existe şi să poată răsări, şi niciodată n-o va face, dacă e autentică, fără să capete în curând o formă care să nu fie decât a sa.

Afinităţile care creează marile familii spirituale contează mai mult decât modul de transmitere a ideilor şi a temelor. Între romantismul german şi poezia noastră actuală mi s-a părut că desluşesc, din ce în ce mai limpede, acel soi de înrudire care ţine mai degrabă de o asemănare a firii decât de un contact direct Mă aflam aşadar în faţa unor poeţi care îmi propuneau toţi, cu nuanţele cele mai

diverse, recurgerea la vis. Dar cine erau aceştia? Şi înţelegeau ei oare prin vis aceeaşi realitate?

Ce era acest romantism german către care mă atrăgeau atâtea seducătoare chemări? Dacă voiam să prind sensul demersurilor sale spirituale, să precizez în ce măsură ne privea pe noi, oameni ai vremii acesteia, trebuia să trec de la lectura atât de plăcută a operelor la studierea lor, să trasez limitele, să caut trăsăturile comune tuturor chipurilor romantice. Mult timp am mers din eşec în eşec: începusem prin a recurge la numeroasele lucrări în care critica germană de câţiva ani încoace se istoveşte să înfăţişeze o formulă a romantismului. O mulţime de analize şi de păreri profunde, vii, pătrunzătoare se întâlnesc în paginile acestor cărţi. Dar sinteza suverană, care să definească fără rezerve spiritul romantic, pare să se sustragă oricăror încercări.

Resemnându-mă în faţa incertitudinii clasificărilor, m-am hotărât să-i aleg din instinct pe romanticii *mei*, după cum avuseseră sau nu faţă de vis acea atitudine care mă atrăsese la început către unii dintre ei. Nu voi decreta nici în patru rânduri, nici în cinci sute de pagini ce este romantismul, dar îl voi aborda cerându-i răspuns la acele întrebări care sunt şi ale neliniştii noastre şi conformându-mă metodelor de cercetare care îmi par impuse drept model chiar de către romantici.

La cei mai mulţi dintre ei am crezut că deslușesc o tendinţă spre marile sinteze, dar însoţită de gustul unor personalităţi originale şi al unor aventuri spirituale unice. Respingeau cu dezgust în operele lor orice compoziţie pur arhitecturală sau exclusiv discursivă, căutând o unitate care să fie în intenţiile lor, dar totodată să şi păstreze o relaţie oarecum muzicală între diferitele elemente ale unei lucrări: unitate alcătuită mai degrabă din ecouri, amintiri, încrucişări de teme decât din linii bine desenate. Această unitate mi se părea că rămâne mereu deschisă şi urmăreşte să sugereze nedesăvârşirea inerentă oricărui act omenesc de cunoaştere, posibilitatea unui adaos, a unui progres; îi vedeam pe aceşti autori ai mei convinşi că deschiderea asta spre

necunoscut era însăşi condiţia cunoaşterii, fereastra prin care se observă infinitul, o necesitate impusă oricărui scriitor care mai degrabă tinde să prindă o părticică din misterul ce ne înconjoară, decât să modeleze un obiect de contemplaţie estetică. Şi am observat că alegeau motivele unei opere nu după nişte delimitări prealabile, ci după cum le impunea simplul criteriu al emoţiei personale.

Acestor principii romantice am încercat să le supun mersul cercetării mele, convins, împreună cu poeţii şi filosofii mei, că nu poţi cunoaşte decât ce porţi în tine şi că nu poţi vorbi despre romantism decât într-un mod romantic. Eşecul atâtor critici grăbiţi să-i judece din punct de vedere goethean pe contemporanii lui Goethe ar fi fost suficient să-mi trezească bănuieli împotriva oricărei alte metode decât aceea a simpatiei.

* * *

Se va observa că gânditorii despre care tratez în prima parte au trăit după poeţii şi scriitorii care apar abia în cartea a patra Intenţia mea nefiind scoaterea la iveală a influenţelor, mi s-a părut că ordinea aceasta e preferabilă unei desfăşurări cronologice fidele. Chiar dacă s-au inspirat din unele intuiţii ale poeţilor, filosofii naturii le-au dat o interpretare discursivă, de zvoltând anumite concluzii care le-au permis, fără îndoială, să le sesizeze mai bine importanţa Această primă parte putea de altfel să fie legată de orientarea generală a ideilor care fac unitatea epocii şi să neglijeze într-o măsură destul de mare nuanţele individuale, mai puţin importante aici decât la poeţi. Totuşi, în fiecare dintre aceste mari părţi a fost reintrodusă, dar fără prea multă rigoare, o anumită ordine cronologică; cu condiţia de a nu cădea în eroarea de a crede că a depista „sursele" şi a urmări mersul influenţelor înseamnă a explica viaţa spirituală, este evident că succesiunea în istorie nu e absolut exterioară calităţii profunde a ideilor şi a operelor. Legătura organică pe care o constituie această succesiune există chiar între poeţii şi gânditorii care n-au ştiut unul de altul; până şi o fiinţă atât de originală, favorizată de iluminări atât de neaşteptate cum a fost Rimbaud, a avut intuiţia clară a acestei valori

esenţiale a curgerii istorice: „Vor veni alţi lucrători tot atât de groaznici; vor începe de la orizonturile de unde celălalt s-a prăbuşit”.

Cu toate acestea, când e vorba de înţelegerea unei experienţe poetice, e un adevărat sacrilegiu să siluieşti unitatea persoanei umane, care angajează în aventură cu totul altceva decât idei teoretice: raţiunea de a fi, temerile şi speranţele sale. Afirmaţiile fiecăruia dintre aceşti poeţi despre vis, despre raporturile vieţii inconştiente cu creaţia estetică, destinul uman sau cunoaşterea, devin de neînţeles îndată ce le izolezi de experienţa totală. Fiecare dintre ei a cerut altceva de la vis: ceva care, dintr-o nostalgie sau o dramă cu totul personală, devenea pentru el o necesitate vitală Aici opera şi destinul sunt de nedespărţit şi dacă există o tendinţă care să fie comună tuturor acestor poeţi, e tocmai aceea care-i face să nu despartă nimic: această pornire profundă a spiritului german, care ignoră compartimentările noastre şi instinctul planurilor, şi-a aflat în romantism momentul său de triumf, marea sărbătoare şi orgiile cele mai neînfrânate. Fără a ne angaja pe calea primejdioasă a definiţiilor, se poate spune că romanticul nu face niciun gest, nu are nicio pasiune, fără să se angajeze cu toată fiinţa sa; dincolo de însăşi fiinţa sa, destinele universale, abisurile cosmice, splendorile cereşti apar ca origine sau termen al oricărui act, a oricărei afirmaţii şi a celui mai neînsemnat accident. A desprinde din aceste personalităţi complete ideile asupra visului înseamnă să le răpeşti caracterul romantic şi originalitatea pentru a le transpune în planul abstracţiunilor. Această învăţătură pe care speram s-o obţin aş fi falsificat-o dinainte dacă o smulgeam din aceste tonalităţi, atât de asemănătoare şi atât de diverse, care ţin de fiecare poet

III

Să *nu răneşti pudoarea zeităţilor visului*.

NERVAL

Celui care şi-a pus problema raporturilor existente între noi şi visele noastre i se oferă mai multe căi de acces. După sensul pe care încă de la început îl dă cuvântului „vis” şi după gradul curiozităţii sale, el îşi va duce cercetările în moduri foarte deosebite.

Romanticii înşişi, prin preocupările lor, ar putea justifica fiecare dintre aceste moduri de cercetare; pornirea lor de a nu disocia nimic ar atrage însă de îndată, în jurul unei chestiuni prea determinate, ecouri, amplificări, aluzii şi intruziuni de tot felul. Iar cercetarea s-ar ramifica până la urmă în mii de direcţii deodată.

Trebuie să mărturisesc: mă tem ca nu cumva, lipsit încă de la plecare de orice voinţă a delimitării, studiul meu să n-ajungă, pe lângă toate celelalte, să se lase năpădit puţin câte puţin de spiritul de multiplicare al romanticilor. Întreprins din simpatie, era gata să se supună tuturor acelor chemări ale sirenelor pe care le ascultase cu atâta părtinire. Am ajuns – şi, s-o spunem numaidecât, nu îndrăzneam să sper un rezultat care să mă satisfacă mai mult – să accept, trecând de la un poet la altul, multiplele semnificaţii pe care visul le dobândeşte în cadrul fiecărei opere, al fiecărei aventuri poetice. Recurgerea la vis e constantă la toţi autorii despre care vorbesc; dar aici e vorba de visul nocturn, care capătă o importanţă estetică sau metafizică cu totul deosebită, iar acolo, de acea permanentă viaţă a imaginilor, mai încărcată afectiv decât viaţa ideilor, spre care se apleacă un spirit în căutarea unui refugiu primitor. Chiar şi în alte părţi, visul se asimilează tezaurului de reminiscenţe ancestrale, de unde atât poetul cât şi imaginaţia mitologică îşi extrag bogăţiile. Uneori visul e locul de temut bântuit de spectre, iar alteori somptuoasa poartă deschisă spre paradis. Câteodată Dumnezeu însuşi ne transmite pe această cale solemne avertismente, altă dată rădăcinile noastre terestre se implântă astfel până în sânul fecund al naturii. Ritmul vieţii onirice, din care se inspiră şi ritmurile artelor noastre, poate fi acordat cu mersul cel veşnic al astrelor sau cu pulsaţia de la începuturi, care a fost şi a sufletului nostru înainte de-cădere. Şi pretutindeni poezia îşi trage substanţa din substanţa visului

Nenumărate afirmaţii şi practici, logic de neîmpăcat, se învecinează deseori la un acelaşi poet Smulse din ambianţa lor, fâşii lipsite de sânge, ele par să fie vanele fantezii ale unui divertisment steril. Pentru a le înţelege emoţionantul adevăr şi pentru a şti că sunt

mărturisiri dintre cele mai grave, n-avem decât să le plasăm din nou în operă, în coerenţa iraţională a unei cercetări pasionante.

Îmi mai rămâne de explicat din ce pricină am înlăturat o metodă de investigaţie precisă, la mare preţ în zilele noastre şi care ar fi dat

O armătură mai strânsă cărţii mele – şi anume metoda psihanalitică. Fără a pretexta incompetenţa – anumite lucruri se pot învăţa –, voi invoca două obiecţii esenţiale. Una este specifică studiului romantismului, cealaltă pretinde să aibă o însemnătate mai generală

Concepţia asupra visului şi a întregii vieţi psihice care stă la baza acestei metode mi se pare opusă înseşi esenţei romantismului – sau a poeziei de ieri şi de azi legată de romantism. Diferenţele acestea le vom regăsi pe parcurs: e suficient aşadar a arăta aici pe scurt unul sau două puncte, fără a pretinde să judecăm valoarea reală a psihanalizei. Această doctrină (cel puţin în şcoala ortodox freudistă) se sprijină parcă pe o metafizică mai aproape de secolul al XVIII-lea decât de romantism; conştiinţa şi subconştientul îşi schimbă între ele anumite părţi din conţinutul lor, dar ciclul alcătuit din aceste două jumătăţi ale eului nostru e un ciclu închis, pur individual (chiar dacă

I se adaugă, aşa cum vrea freudismul din cea de a doua perioadă, supravieţuirea unor imagini ancestrale). Romanticii, dimpotrivă, admit cu toţii că viaţa obscură e într-o comunicare neîncetată cu-o altă realitate, mai vastă, anterioară şi superioară vieţii individului. La fel stau lucrurile şi în ce priveşte scopul pe care şi-l propune psihanaliza şi care urmăreşte să-l aducă pe cel atins de nevroză la o comportare socială onestă. iRomajrţişmul, indiferent faţă de acest aspect al sănătăţii, va căuta în imagini, fie chiar morbide, drumul care să-l ducă în acele ţinuturi necunoscute ale sufletului, nu din curiozitate, nu pentru a le curăţa şi a le face mai fecunde în vederea vieţii pământeşti, ci pentru a găsi aici secretul a tot ceea ce, în timp şi în spaţiu, ne prelungeşte dincolo de noi înşine şi face din existenţa noastră actuală un simplu punct pe linia unui destin infinit Opoziţia care desparte psihanaliza". de misticăp precum şi de romantism, îi interzice orice înţelegereală ăâxee a ce n-ar putea fi pemare a decât

un caz bine determinat de psihoză.

Şi astfel ajungem la cea de-a doua obiecţie, care depăşeşte romantismul: psihanaliza, aplicată operei de artă, o tratează ca pe un document, ca pe o totalitate de simptome, şi nu se sprijină pe ea decât pentru a studia autorul, viaţa şi nevroza sa Această cale, perfect justificabilă cât timp slujeşte la extinderea câmpului de experienţe unde se perfecţionează o terapeutică, nu poate explica opera de artă. Ea nu prinde din toate acestea decât relaţiile cu psihologia autorului, relaţii care îşi au importanţa lor umană, dar care rămân cu totul exterioare calităţii, cât şi eficienţei poemului. Psihanalistul va merge până acolo încât să vorbească de „eşecul lui Baudelaire", expresie dezminţită de oricare dintre poemele din *Florile răului*. Pentru cel care adoptă această „cheie", imaginile poetului sunt semne traductibile, pe care analiza le „reduce" la semnificaţia lor „reală". Pentru poet şi pentru cititorul de poezie, imaginile există aşa cum sunt: ele fac aluzie la ceva inefabil prin orice alt mijloc. Se prea poate ca aceleaşi procese psihologice care dau naştere unor obsesii morbide să se întâlnească şi în geneza viziunilor poetice. Dar psihanalistul, pretinzând să-l lecuiască pe poet de poezia sa şi să-l cruţe de eşec, uită pur şi simplu că poetul este cel care, folosind în alte scopuri ceea ce are comun cu nevroticul, reuşeşte să taie firul care reţine imaginea: din momentul acela, ea devine altceva. Cârpaciul neîndemânatic care înnoadă la loc firul sub ochii noştri nu dovedeşte decât impermeabilitatea sa la orice fel de poezie. Şi nu sunt sigur că psihanalistul nu săvârşeşte o eroare asemănătoare atunci când traduce visul slujindu-se de dicţionarul său de simboluri constante. În toată ştiinţa modernă există o asemenea subapreciere a *calităţii* aventurilor noastre interioare, o asemenea uitare a apartenenţei noastre – sau, dacă vreţi, a ignoranţei în care continuăm să rămânem în ce priveşte adevărata noastră apartenenţă –, încât se pune întrebarea dacă cele câteva succese ale medicinii compensează atâtea crime împotriva spiritului.

După ce am explicat cu atâta lipsă de măsură ce vreau să întreprind, nu-mi rămâne decât să doresc ca această carte să aibă

măcar meritul de a-mi satisface modesta ambiţie, singura pe care i-o mai încredinţez acum când şi-a încheiat rolul faţă de mine: aş vrea să se recunoască într-însa, prin toată această încâlceală de teme, melodia proprie romantismului – să li se acorde oarecare afecţiune acestor chipuri chinuite care sunt locuitorii ţinuturilor străbătute – iar admirabilele texte pe care le-am citat din belşug să pară şi altora, cum mi s-au părut şi mie, semnele pline de gravitate a ceva care e uneori numit poezie şi pe care vremea noastră, prin sute de mijloace diavoleşti, ne îndeamnă mereu s-o uităm.

Geneva, *decembrie 1936*

PARTEA ÎNTÂI

VISUL ŞI NATURA

Xai văp f Uvap h Mdg ioxiv. HOMER

De la zi la noapte

CARTEA ÎNTÂI

De la zi la noapte

Deşi este exact că romanticii au înnoit profund cunoaşterea visului şi i-au conferit un loc privilegiat, s-ar comite totuşi o eroare de perspectivă dacă s-ar crede că ei au fost primii care s-au preocupat de vis făcând din el un obiect de studiu psihologic.

În realitate, chiar dacă. aceşti gânditori şi poeţi, foarte deosebiţi unii de alţii, care sunt romanticii, se opun în multe privinţe „filosofilor" din secolul al XVIII-lea, ei le sunt de asemenea continuatori şi elevi în destule domenii: aşa, de pildă, în studierea visului. Fără îndoială – şi aici va trebui să insistăm –, atitudinile metafizice care au impus un asemenea studiu unui psiholog de la 1750 şi unui medic-filosof de la 1820 sunt diametral opuse: din moştenirea diversă şi contradictorie lăsată de secolul al XVIII-lea, romanticul va culege mai ales afirmaţiile iraţionaliste sau tradiţiile mistice, îşi va alege drept maeştri pe cei care înaintea sa – Hemsterhuis, Hamann, Herder, Saint-Martin – se vor fi întors la cosmologia Renaşterii, la marile mituri neoplatonice sau la filo-sofia naturii a presocraticilor. Fără îndoială, el va răsturna adeseori sensul materialelor pe care le va împrumuta *Aufklärung-ului*.

Şi nu e mai puţin adevărat că acelaşi romantic, crescut la şcoala senzualiştilor, va reţine din învăţătura şi descoperirile acestora o seamă de metode, de scopuri, de focare de interes.

Concepţia despre vis şi interpretarea lui la psihologii secolului al XVIII-lea, uneori puerilă, deseori de o banalitate superficială, ici-colo mai pătrunzătoare, înfăţişează un contrast cât se poate de categoric faţă de experienţele romanticilor; ceea ce nu o împiedică totuşi să le deschidă calea între părinţi şi copii, conflictul poate fi oricât de ascuţit; revolta tinerei generaţii poate lua, la anumite cotituri din istoria spiritului, amploarea şi violenţa sălbatică a unor răsturnări seismice; noua epocă va merge până acolo încât să se lepede de lucruri la fel de esenţiale ca peruca, portul sabiei şi haina (care-l face în aşa măsură pe călugăr): dar sub noul costum al revoluţionarului, un aer de familie va trăda întotdeauna urme ale eredităţii, ale celor şapte ani de acasă, ale vechilor gesturi din copilărie.

Nu poţi să nu rămâi surprins de importanţa considerabilă pe care aproape toţigânditorilraţionali ti din 3 ccorar-al XVIII-lea o acordă fenomenelwfo Trânului. Începând de prin 1750, cărţile despre vise, revistele care le consacră o rubrică intermitentă sau regulată sunt tot mai numeroase; nu există tratat de psihologie care să nu le dedice un capitol. Memoriile epocii evocă discuţiile mondene unde fiecare îşi povestea visele profetice; nu numai în mediile pietiste, dar şi în cercurile cele mai „luminate", lumea îndrăgea poveştile cu presimţiri adeverite, cu accidente mortale sau lovituri ale sorţii anunţate de către un vis prevestitor, iar somnambulismul îi interesa şi pe scepticii cei mai inveteraţi, aşa cum îi seducea, de altfel, tot ce avea o aparenţă magică sau ocultă.

Asupra multora, raţionaliştisau senzualişti duşmani ai oricăror penumbre, se pare că visupsxercita o atracţie iritantă şi (puţin paradoxala: el reprezenta Tm ansamblul. vieţii, psihice „locul privilegiat al. misterului, poartă deschisă „superstiţiilor"...profeţiilor", suspectelor tentaţii metafizice sau, şi mai rău.mistice"! A-l – reduce la proporţiile unui fenomen natural, explicabil prin acelaşi mecanism ca

şi oricare altă manifestare vitală, era, pentru un „filosof, triumful suprem, proba prin excelenţă a operaţiei sale suverane. Astfel. tjnjH antiidigi 3 fi”-pp cu se *p*arinnp7P de istoria religiilor: tot a rpi ™rp *1*H Prit mnrp. pe-mir. amip. la.

Dar dincolo ide acest interes, ostil într-un fel, mulţi dintre aceşti învăţaţi ai secolului al XVIII-lea erau de o puerilitate compensatorie, amintind de acei englezi din vodeviluri, realişti, practici, neîncrezători faţă de orice speculaţie, dar gata să accepte cele mai naive superstiţii. Urmărind pretutindeni rămăşiţele „legendei”, risipind „tenebrele vechilor epoci”, ei simţeau o plăcere nemărturisită să pătrundă într-un climat ceţos unde fasciculul luminii lor nu reuşea decât să proiecteze apariţii fantomatice.

În sfârşit, aşezându-ne în chiar punctul de vedere al acestor pasionaţi şi mari visători care au fost intelectualiştii. putem întrevedea şi o altă cauză a interesului lor pentru viaţa onirică. În acest prodigios, acest inepuizabil Catalog-raţional-al-datelor-experi-mentale care, bine folosit, trebuia să ducă la Certitudinea certitudinilor, toate bizareriile, toate anomaliile îşi aveau locul lor bine stabilit, de vreme ce erau tot atât de revelatoare ca şi fenomenele „normale”. Cam de atunci a început să se caute în boală explicaţia sănătăţii (cât de departe n-am mers de atunci pe această cale?), aşa cum în ştiinţa umană se vedeau germenii unui progres nedeterminat; într-o zi, cunoştinţele experimentale trebuiau să fie adunate, iar suma lor să echivaleze neapărat cu Cunoaşterea perfecţi Ideea acestei sume la care se ajunge treptat supravieţuieşte în marea nebunie romantică, transformată însă, ridicată pe alt plan, pusă iar în contact cu anumite surse adânci şi anumite regiuni ale memoriei subconştiente, lăsate în umbră de raţionalişti. Desigur, romanticii nu vor mai crede că totalizarea faptelor corect constatate poate duce la ştiinţa supremă; vor păstra însă speranţa unei cunoaşteri absolute, care pentru ei va fi mai mult decât o simplă „ştiinţă”: o „forţă” nelimitată, instrumentul magic al cuceririi şi chiar al mântuirii Naturii. Pentru ei va fi vorba de o cunoaştere la care va participa nu numai intelectul, ci întreaga fiinţă,

cu zonele sale cele mai obscure şi cele încă necunoscute, pe care însă i le vor revela poezia şi alte vrăjitorii. Totuşi, în această ambiţie nemăsurată, prometeică, deschizând poarta tuturor confuziilor, precum şi celor mai concrete aventuri spirituale, principiile de critică şi de întoarcere la experienţă, învăţate la şcoala înaintaşilor, nu vor constitui un sprijin de prisos.

*

* * *

Diferitele şcoli de psihologie din secolul al XVIII-lea. toate ieşite din mecanismul cartezian, sunt mai mult sau mai puţin dispuse să dea prioritate explicaţiilor psihologice şi să conceapă domeniul psihic ca un câmp închis, unde se înfruntă, se încrucişează, se combină diverse forţe şi funcţii: aceste şcoli au în comun o înţelegere net antimetafizică a vieţii sufleteşti, pe care de altfel o vom regăsi în Joacă psihologia experimentală şi ştiinţifică din secolele al XIX-lea şi al XX-lea. Când insistă asupra originii le sau raţionale a fenomenelor psihice, toate identifică tp cu câmpul ojişiiiriţe şinicidecum cu un] prânc Tpiu viral care Tăe la neoplatonism şi pânaâa Renaştere şi la iraţionalismul modern, e conceput cajmueaţorul comun al microcosmosului şi al, macrqcosmasului. Fiziologia şi psihologia se echilibrează şi îşi dau replica: sunt două planuri care aparţin ştiinţei descriptive. Această concepţie pe de-a-ntregul spaţială a individului e opusul a ceea ce gânejjre. a iraţională sau religioasă numeşte „ştiinţă a sufletului". În explicarea visului, nuanţele care-i despart pe diferiţii gânditori ai epocii se vor datora acestei oscilaţii de pendul: e mai degrabă fizică sau mai degrabă psihică originea acestui

„Fenomen…

Încă [Aristotel stabilea origipp" vicpir fa nrrr" "** ăsaâfi în *orgznde setaonşi & i e lui XVin-l & a*, cu a sa teorie a „excitaţiilor", a insistatmai mult decât oricare altă epocă asupra acestei origini fiziologice. Nu există gânditor care să nu admită că somnul se datorează epuizării „sucurilor nervoase" sau a „spiritelor animale", trebuincioase mişcării, precum şi simţirii. Visul, stare intermediară

între somn şi veghe, e produs de primele mişcări ale acestor „spirite" care se agită în momentul când nu sunt încă destul de tari pentru a reda corpului întreaga energie, sufletului – folosinţa conştientă a facultăţilor sale. Dacă sucurile nervoase n-au fost toate întrebuinţate în activitatea diurnă, atunci visăm; dacă au fost epuizate, somnul e adânc, fără imagini. Vom vedea cum, pe măsură ce se afirmă concepţia romantică despre viaţa psihică, acest raport se va inversa, şi psihologii vor susţine că visul e cu atât mai pur, cu cât somnul e mai desăvârşit

De acord asupra originii sau împrejurării fiziologice a viselor, savanţii secolului al XVIII-lea caută totuşi, în plus, şi o explicaţie psihologică. Ceea ce pentru ei nu înseamnă a trece pe un plan cu totul diferit şi ireductibil la cel dintâi, ci a depista într-un alt „cazier" legile unui determinism tot atât de riguros. După ce visul a fost declanşat de către o senzaţie, ce se întâmplă? Aceasta e întrebarea pe care şi-o pun, procedând într-o ordine cronologic corespunzătoare succesiunii cauzelor şi efectelor. Aşa cum nu există nicio deosebire de esenţă între fizic şi psihic, tot aşa visul şi trezia sunt supuse fără întrerupere unui aceluiaşi mecanism; nu-i nevoie decât să i se explice funcţionarea mai mult sau mai puţin dereglată în vis. Pe aceşti savanţi îi interesează mai mult *cum* decât *de ce*, şi esenţial în eforturile lor este să formuleze *legile* fenomenelor. Aşadar, primul lor răspuns va fi o referinţă la „legea asociaţiilor", a cărei enunţare rămâne nediscutată de la Christian Wolff şi până la sfârşitul secolului. În vise, ca şi în gândurile din starea de veghe, „iruperea ideilor nu se face deloc la întâmplare, ci pe căi fixate şi trasate de împrejurările care le-au determinat", adică potrivit unei serii de asociaţii legate de o imagine de origine senzorială.

Astfel, preocupaţi să-i păstreze vieţii psihice unitatea, majoritatea acestor psihologi insistă în primul rând asupra asemănărilor dintre viaţa de trezie şi viaţa onirică. Abia către sfârşitul secolului se încearcă mlădierea acestei teze, pentru a putea fi explicate diferenţele dintre cele două stări. Anton Joseph Dorsch, Mendelssohn, Nudow fac deosebire între asociaţia *obiectivă* din timpul veghii şi

asociaţia total *subiectivă* din vis; în aceasta din urmă, legile simultaneităţii şi analogiei se substituie raporturilor reale dintre lucruri. Aşadar, chiar cu aceste nuanţe noi, teoria asociaţionistă se sprijină pe o concepţie realistă a cunoaşterii: în stările superioare (conştiinţa trează), spiritul *copiază* datele exterioare; în stările tulburi (vis, beţie etc), el, se lasă în voia propriilor sale legi şi pierde facultatea de a reproduce realul. Chestiunea fusese clar pusă de către Heraclit, care se întreba „pentru ce în vis fiecare îşi are universul său particular, în vreme ce în stare de veghe toţi oamenii au un univers comun". Şi tocmai la această întrebare răspunde teoria lui Freud a celor două principii – al plăcerii şi al realităţii: întâiul univers al copilului e cu totul subiectiv şi, pe măsură ce creşte, se eliberează cu trudă pentru a cunoaşte lumea obiectivă a „realului". La adult, visele sunt rămăşiţele, „reziduurile" acestui univers dintâi, pe de-a-ntregul supus principiului plăcerii.

Atingem aici o asemănare esenţială între psihologia freudiană şi „realismul" secolului al XVIII-lea: atât pentru unul cât şi pentru celălalt, activitatea gândirii, a judecăţii, a conştiinţei în stare de veghe constă în a reproduce realitatea obiectivă şi raporturile date, în timp ce visul constituie o activitate diminuată, inferioară, în care spiritul, incapabil să păstreze legătura cu lumea „realităţii", se abandonează funcţionării sale autonome. Desigur, Freud are un simţ mult mai ascuţit al *vieţii* interioare, al particularităţilor individuale, al deplinei originalităţi a dramei pe care o constituie dezvoltarea psihologică a fiecărei fiinţe umane; medic înainte de a fi teoretician, el se apleacă asupra cazurilor particulare înainte de a formula legi abstracte. Nu-i totuşi mai puţin adevărat că punctul său de plecare metafizic e acelaşi cu cel al învăţaţilor din secolul al XVIII-lea, în timp ce romanticii vom vedea că ajung, pe baza unei metafizici idealiste sau a unei experienţe nemijlocite, potrivită cu aceasta, la afirmaţii cu totul opuse: pentru ei, tocmai prin vis şi prin alte stări „subiective", coborând în noi înşine, ne unim acolo cu acea parte din noi care „e mai mult noi înşine" decât conştiinţa noastră; în locul unui subiect ce copiază fidel un obiect

care-i este exterior şi-i stă dinainte, ei vor concepe o strânsă întrepătrundere a unuia cu celălalt – şi singura cunoaştere va fi aceea a saltului în abisurile lăuntrice, a concordanţei ritmului nostru cel mai personal cu ritmul universal: cunoaşterea analogică a unui Real care nu e un dat exterioară

Psihologii secolului al XVIII – rlea au încercat să explice diferenţa dintre cele două stări, salvând totodată legea asociaţiilor, singura lor lege aplicabilă cu succes la vis ca şi la starea de veghe. Pentru ei, asta însemna să determine cauza care tulbura, în momentele de slăbire a conştiinţei, funcţionarea regulată a asociaţiei. Nu va fi o aceeaşi explicaţie; conform însă schemei acelor forţe care constituie şi epuizează întreaga realitate psihică, oricând se va putea constata absenţa momentană a uneia dintre aceste forţe, amuţirea unei însuşiri şi predominarea alteia. De vreme ce nu există un principiu indivizibil care se numeşte suflet, ci doar o încrucişare de forţe diferite, problema care se pune e o problemă de mecanică a spiritului.

Cu toate acestea, dacă dezordinea din vis şi caracterul lui „subiectiv" se explică în parte prin amuţirea uneia sau alteia din aceste forţe – ocluziunea simţurilor, somnul voinţei sau al raţiunii, n-are importanţă – mai e nevoie să se şi numească uzurpatorul ce vine să ocupe în acel moment tronul lăsat liber de către facultăţile superioare. Pe măsură ce ne apropiem de sfârşitul secolului, teza negativă, după care visul ar fi o formă imperfectă şi tulbure a conştiinţei în stare normală, cedează pasul unei concepţii, tot mecanicistă, desigur, dar care se îndreaptă spre o psihologie nu atât de strict raţionalişti De atunci, *imaginaţia* e facultatea pozitivă care prezidează alcătuirea scenariilor onirice.

Cel care va reînnoi teoria visului e Ludwig Heinrich von Jakob. Adversar al asociaţionismului absolut, deşi la fel de puţin metafizician ca şi predecesorii săi, el face apel la acel *simţ lăuntric* pe care-l descoperise Hemsterhuis4 După Jakob, visul se datorează ocluziunii simţurilor exterioare, fapt caracteristic somnului, şi totodată unei foarte intense activităţi a simţului lăuntric şi a imaginaţiei *Visul nu e*

nimic altceva decât poezie involuntară. Această formulă atât de nouă o regăsim aproape cuvânt cu cuvânt, şapte ani mai târziu, la Jean Paul, în tratatul său din 1798, şi această apropiere între vis şi creaţia poetică va fi una dintre temele constante ale romantismului. Accentul e însă altfel pus. Jean Paul, pe baza experienţei sale personale, îl apropie pe cel care visează de poet; crede în atotputernicia creatoare a imaginaţiei, singura care poate răspunde nevoii noastre înnăscute de comunicare cu Infinitul. Pentru Jakob, capacitatea poetică este un amestec de raţiune şi imaginaţie. „Ea născoceşte când noţiuni, când forme". Şi iată o frază foarte puţin romantică: „Cine ajunge să confunde născocirile sale poetice cu nişte obiecte reale, acela e un visător, şi judecata lui e prea slabă în raport cu capacitatea sa poetică".

Un alt profesor de filosofie, Johann G.E. Maass, avea să deschidă noi posibilităţi psihologiei. Capitolele din a sa *încercare asupra pasiunilor* din 1805, pe care le consacră *influenţei pasiunilor asupra viselor*, sunt cu totul remarcabile. Nu i-au scăpat din vedere lui Freud.

Maass pleacă de la principiul continuităţii în activitatea spirituală, principiu comun întregului secol, insistând însă asupra faptului că pasiunea e şi ea o activitate a spiritului, mai precis, a dorinţei Or, somnul poate fi deseori mult prea adânc pentru a ne da seama de pasiunea care îl frământă şi de imaginile care se asociază în acest timp: dar tot atât de des se întâmplă ca un vis să ia naştere din ea… Se poate spune aşadar că *inima zămisleşte vise*.

Pe de altă parte, citind încă de atunci cuvintele lui Horaţiu pe care psihanaliştii le-au luat bucuroşi drept deviză: *Somnos timor aut Cupido sordidus aufert*, Maass consacră un capitol influenţei imaginaţiei asupra pasiunilor şi observă că visul este locul privilegiat al acestei acţiuni; căci, „în general, imaginile produse de imaginaţie au în vis o mai mare limpezime şi pregnanţă decât în starea de veghe, nefiind atenuate şi umbrite de senzaţiile nete din afară". Dar pasiunile stârnite sau deşteptate de către aceste reprezentări vii ale nopţii pot foarte bine dura până în viaţa diurnă, „într-adevăr, există pasiuni imaginare care pornesc de la pure imagini ale fanteziei".

Interesul pe care-l prezintă cele câteva capitole din Maass pentru istoria teoriilor despre vis nu ţine numai de cele două-trei puncte prin care anunţă freudismul. Pe de altă parte, el stabileşte (cum n-a făcut niciun psiholog înaintea lui) raporturi strânse şi influenţe reciproce între viaţa noastră diurnă şi viaţa noastră nocturnă; nu-i vorba la el de două lumi deosebite, între care să ai de stabilit doar o ierarhie de valori: în cursul existenţei individului, zona comportării conştiente nu se poate să nu se reflecte în aceea a pasivităţii nocturne; şi invers, conţinuturile pasionale ale/ viselor îşi au prelungirile lor în personalitatea conştientă. Iar pe de altă parte, Maass are acest mare merit de a renunţa la o psihologie interesată exclusiv să determine marile legi abstracte la care s-ar reduce toată activitatea noastră; pe el îl interesează individul concret, fiinţa particulară, ireductibilă la o schemă oarecare pe care ai vrea s-o construieşti; fiinţa aceasta i se pare constituită, la fel ca şi forţele „superioare" ale intelectului, din realităţile „obscure" ale pasiunilor şi ale imaginaţiei. Fără îndoială, suntem încă departe de acea reînviere a sufletului pe care o vor încerca romanticii; dar o percepere mai vie a concretului psihic denotă eliberarea de raţionalismul unei epoci pe ducă.

Doar Mâine de Biran mai observa pe vremea aceea, cu o asemenea claritate, rolul forţelor afective în naşterea şi dezvoltarea viselor, precum şi ecoul viselor în viaţa conştientă: „Nu se dă destulă atenţie influenţei pe care o pot avea visele, şi mai ales stările afective care le provoacă şi le precedă, asupra sentimentelor şi a şirului de idei ivite după deşteptare".

* * *

Fizionomia secolului al gto-j B ni" profundul incompletă şi parţială N-am/ o Vnoilor ştiinţe, nici valul curent ocultist care *Vr*° *n* în \J *brang* şi la sentimental şi poetic care, P sm în *Surm* pe psihologi, *lmZei* & *T* ™*S* 180°-„secol al luminilor, care a J™1 Şi. JIP treacăt le vom regăsi dintre problemele ftl Pf a dasS cadrul primilor la Lichtenberg şi la Montz, dar de asta a vedea îngăimări ale romantismului; în eg aM* cu moto înaintea celei a psihologia *L 1* evoca încă o cobori în

Noaptea romantică.

CAPITOLUL I

Candela aprinsă

Când face o glumă, înseamnă că se ascunde acolo o problemă.

GOETHE

Între raţionalism şi noua epocă se află un scriitor cu totul neobişnuit, savant fizician, admirator al lui Jean Paul încă de la începuturile acestuia şi unul dintre primii germani care l-au citit pe Jakob Bohme, un singuratic şi un neliniştit, vânând toată viaţa cuvinte caraghioase, observaţii satirice, apropieri bizare; vestit printre contemporani pentru mizantropia sa; apreciat de naturaliştii străini; ignorat de oamenii de litere şi neavând cu ei niciun contact: în sfârşit, un om căruia scrierile publicate în timpul vieţii îi asigurau cel mult o notă într-o istorie a ştiinţelor, dar pe care cele cinci volume de aforisme postume l-au aşezat dintr-odată undeva foarte sus încă de la începutul secolului al XIX-lea.

Georg Christoph Lichtenberg, profesor la Göttingen, a dus o tipică existenţă de original şi chinuit Diform, suferind din cauza urâţeniei sale, înzestrat cu o nepotolită senzualitate, a trăit nelegitim cu o ţiitoare ce nu era în stare, se pare, să înlocuiască societatea de care era lipsit prin acest concubinaj. Crescut în raţionalismul vremii sale, n-a îndrăznit niciodată să cedeze pe de-a-ntregul aplecării pe care o avea spre misticism; până şi în acele faimoase caiete în care nota numai pentru el de-a valma calambururi, mărturisiri, cugetări şi precizări ştiinţifice, nu şi-a consemnat decât cu mii de precauţii momentele cele mai adevărate din existenţa personală, învăluindu-le mereu în glume, reticenţe ori comentarii sceptice.

Dacă ar fi fost mai îndrăzneţ sau mai puţin sensibil, şi-ar fi dispreţuit anturajul care-i era potrivnic şi ar fi putut, precum un Restif de la Bretonne ori un Saint-Martin, un Hemsterhuis ori un Hamann, să fie unul dintre aceia care sub al optsprezecelea secol „filosof menţin şirul tainic al iniţiaţilor, unind iraţionalismul mistic cu romantismul pe cale de a se naşte. Dar, slab şi hipersensibil, n-a putut decât să sufere

din pricina firii sale deosebite şi să se ruşineze din pornirile cele mai autentice, de „superstiţiile" sale: metempsihoză, triumf al sensibilităţii, schiţare a unui idealism în genul lui Novalis („.la origine, lumea e aşa cum o *vreau* eu"), sete de viaţă sentimentală şi atracţie a morţii. Un fragment din caietele sale exprimă admirabil starea sa sufletească:

Totdeauna mi se pare că noţiunea de *a fi* e o noţiune împrumutată de gândirea noastră; dacă n-ar mai fi creaturi gânditoare şi simţitoare, atunci n-ar mai *fi* nimic. Cât de simplist ar părea, şi cu toate că ştiu cât de batjocorit aş fi spunând în public asemenea lucruri, consider totuşi capacitatea de a face astfel de presupuneri drept unul dintre cele mai mari privilegii şi într-adevăr unul dintre cele mai stranii mecanisme ale spiritului omenesc. Ceea ce se leagă tot de ideea mea în legătură cu migraţia sufletelor. Mă gândesc, sau mai exact, *simt* cu privire la asta o mulţime de lucruri pe care nu sunt în stare să le exprim, ele nefiind comune tuturor oamenilor şi, prin urmare, limbajul nostru nefiind făcut pentru a le spune. Să dea Dumnezeu să nu înnebunesc într-o zi din pricina asta. De atâta îmi dau seama şi eu, că dacă aş vrea să scriu despre ele, lumea întreagă m-ar considera nebun; aşa că tac. Nu poţi vorbi mai mult despre toate astea, aşa cum n-ai putea cânta la vioară luând drept note petele de cerneală de pe masa mea

Tăinuirea aceasta a gândurilor sale celor mai scumpe poate să nu fie decât simptomul decisiv al unei nevroze, şi psihiatrii, în lipsă de documente, n-au scăpat prilejul s-o spună. Când găseşti însă în atâtea locuri din jurnalul său intim, între două teorii ştiinţifice ori între două jocuri de cuvinte, idei, preocupări sau reverii abia schiţate care vor fi şi cele ale romanticilor, îţi spui că aceştia nu s-au mai temut să le exprime, să facă din ele însăşi sursa existenţei lor personale, a căutării lor spirituale şi a operei lor. Căci toţi erau. În grade diferite, poeţi, adică oameni care îşi creează singuri limba şi expresia de care au nevoie; ei au inventat cu siguranţă şi acest limbaj de a cărui lipsă se plângea Lichtenberg; ba mai mult, prin asta ei au schimbat întreaga atmosferă în aşa măsură, încât nu numai că „superstiţiile" murmurate

timid de Lichtenberg lor nu li se mai par ridicole, ci, dacă ar fi venit după ei, singuraticul acesta s-ar fi exprimat fără să se mai simtă stingherit şi cum să accepţi atunci că Lichtenberg a fost un caz patologic, şi cum să nu spui că nepotrivirea cu vremea sa a făcut din el un bolnav, literalmente bolnav de apariţia prematură pe o planetă unde numai cei mai puternici dintre cei puternici pot respira în singurătatea totală a gândirii? Mai ales că recunoaştem la Lichtenberg, ca o primă trăsătură romantică, nevoia niciodată satisfăcută a unei comuniuni de spirit şi sentiment pe care nu o trădează decât tot prin cuvinte învăluite şi ironice, dar cu atât mai emoţionante:

Omul iubeşte societatea, fie şi numai aceea a unei candele aprinse.

Adevăratele cuvinte de solitar fără voie, vorbe care evocă serile de veghe când se gândea la moarte: fără nicio neurastenie, cu o liniştită aspiraţie care n-are grandoarea, nici caracterul voluntar al *Jurnalului* lui Novalis, dar care te face totuşi să te gândeşti la poezia romantică. Obsesia sinuciderii pe care a avut-o încă din tinereţe n-are nimic morbid. Despre ea vorbeşte pe larg într-unul dintre primele sale caiete (înainte de 1770), şi face în legătură cu aceasta o observaţie asupra inconştientului din care se vede cât de departe era de raţionalismul epocii:

Trebuie să mărturisesc că intima convingere asupra justeţii unui lucru sau altul se datorează de multe ori, în ultimă instanţă, unei realităţi obscure care este, sau cel puţin pare, extrem de greu de dat la iveală: căci tocmai contradicţia pe care o observăm între fraza limpede exprimată şi sentimentul nostru neclar ne face să credem că încă n-am găsit adevărata expresie… A gândi la moarte e una dintre reveriile mele preferate, şi gândul acesta poate uneori să pună în aşa măsură stăpânire pe mine, încât să mi se pară mai degrabă că simt decât că gândesc; orele trec atunci pentru mine ca minutele. Nu-i nicidecum un chin bolnăvicios căruia i-aş ceda în pofida voinţei mele; e o voluptate a spiritului de care, fără să vreau, mă bucur cu zgârcenie, fiindcă ajung să mă tem ca nu cumva să dea naştere vreunei melancolice pasiuni

pentru asemenea meditaţii de bufniţă.

Voluptatea aceasta de a contempla moartea apare neîncetat în caietele sale; evident, Lichtenberg n-are forţa de expresie prin care să dobândească amploarea eliberatoare a poemului sau tonul adevăratei mărturisiri; lipsa de îndrăzneală îl împiedică şi ea în meditaţiile sale, care rămân izolate, fără corespondenţe prea îndepărtate, fără ca vreodată această preocupare, vădit centrală la el, să ajungă să-i coloreze toate gândurile, să le fie permanent subiacentă şi să-i deschidă comorile nocturne ale fiinţei. Pentru el, neantul înseamnă nici mai mult, nici mai puţin decât „o stare de mulţumire care echivalează cu fericirea tuturor paradisurilor". îi place să-şi spună că neantul e chiar starea în care s-a aflat înainte de a se naşte pe lumea asta:

Nu pot să scap de gândul că *murisem* înainte de a mă naşte, şi că prin moarte mă voi întoarce la aceeaşi stare… Să mori şi să te naşti din nou cu amintirea existenţei tale trecute înseamnă a leşina; să te trezeşti cu alte organe, care trebuie formate din nou, înseamnă a te naşte.

Adaugă însă, corectându-se din pricina timidităţii care-i amendează întotdeauna îndrăznelile gândului:

În multe privinţe e o fericire că ideea aceasta nu poate fi pusă prea bine în lumină: chiar dacă omul poate ghici taina aceasta a naturii, n-ar fi deloc în interesul ei ca el să reuşească s-o demonstreze.

Groaza îl opreşte aşadar şi-l face să binecuvânteze ignoranţa în care ne aflăm în ceea ce priveşte adevărata noastră condiţie; el nu-i dintre aceia care au puterea să trăiască mai bine după ce au privit drept în faţă spaima. Dar se întoarce, şi niciodată gândul nu l-a adus atât de aproape de el însuşi ca în aceste scurte rânduri scrise cam pe la 1790:

Măcar de-aş fi ajuns odată să trec punctul de hotar! Doamne, cât de mult doresc clipa când timpul va înceta pentru mine să mai fie timp – când voi fi primit în sânul matern al Totului şi al Neantului, unde dormeam când… Epicur, Lucreţiu, Cezar trăiau şi scriau, când Spinoza gândea cel mai mare gând ce a trecut vreodată printr-o minte

omenească.

Aspiraţia de a se întoarce în Neant şi în Tot, suprimarea Timpului concepută ca o eliberare şi ca o fericire supremă, iată frământări sufleteşti deseori reîntâlnite şi printre urmaşii lui Lichtenberg şi ale căror ecouri le vom găsi în visele sale nocturne. Chiar umorul, sarcasmul său trebuie, pentru a apărea în adevărata lor lumină, să le aşezăm pe acest fond întunecat; ironia atât de specifică a lui Lichtenberg e cu totul altceva decât umorul unui Steme ori severitatea unui moralist francez. Trebuie să auzi acompaniamentul surd al chemării spre moarte, al dorinţei de a se topi din nou în Neant, pentru a înţelege nuanţa exactă a judecăţilor sale asupra activităţii umane sau chiar a aforismelor sale celor mai ciudate:

Era un om atât de inteligent, încât nu mai era bun de nimic pe lumea asta.

Chiar dacă Natura nu i-a dat omului însuşirea de a merge în două labe, iată fără îndoială o născocire care-i face cinste! îşi botezase cei doi papuci.

Aş da orice să ştiu exact pentru cine au fost înfăptuite în realitate toate aceste acţiuni despre care se spune în gura mare că pentru patrie au fost înfăptuite.

Oare nu simţim macabra ironie a unui vechi dans al morţilor, sub aceste trei cuvinte simple pe care probabil le-a scris la capătul unei lungi reverii lângă candela aprinsă: „*Spânzurătoare cu paratrăsnet*”!

Şi e de înţeles entuziasmul care, deşi cu mari rezerve, i l-au stârnit primele opere ale lui Jean Paul; oare nu pe el însuşi se regăsea, nu aşa cum era, ci aşa cum se visa? Nu dă el o veritabilă definiţie a romantismului când, admirând la Jean Paul acest amestec de imaginaţie, sentiment şi spirit, pe care-l compară cu „marea conjuncţie din cerul planetar”, adaugă:

Nu cunosc un mai mare creator de imagini. În capul său pare că fiecare obiect din natură ori din lumea corpurilor se uneşte de îndată cu sufletul cel mai desăvârşit din regatul vieţii morale, al filosofiei ori al harului divin, şi reapare parcă legat prin dragoste de acest suflet

* * *

Admiraţie pentru o artă a simbolului şi a metaforei – aspiraţii mistice – neliniştită observare a eului său şi atracţie pentru experienţa psihologică: toate astea trebuiau în mod firesc să-l facă pe Lichtenberg să se ocupe de vis. Şi, într-adevăr, dacă se interesează de vis, aceasta nu se datorează lecturilor, ci faptului că în propria sa viaţă nocturnă fusese izbit de anumite fenomene; unele îi satisfăceau pornirea de a-şi studia propriul caracter, altele răspundeau atracţiei pentru reveriile sentimentale şi întrezăririle misterioase printre care se aventura cu timiditate. Tocmai în acest dublu sens recomandă el fără încetare studierea visului.

Dacă oamenii ar vrea să-şi povestească sincer visele „le-ai putea ghici caracterul mai lesne decât după trăsăturile feţei". „Dar pentru asta n-ar fi de ajuns un vis, ar trebui cam multe". Şi el ştie că viaţa onirică scoate deseori la iveală anumite aspecte ale fiinţei noastre pe care „constrângerea cugetării" le întunecă; această idee i se pare că „merită studiul cel mai atent".

Dar acest rol de investigaţie psihologică nu-i totul: e mai important să te cunoşti pe tine decât pe altul, căci cunoaşterea de sine are consecinţe morale. Câte învăţăminte, câte experienţe de neînlocuit se pot dobândi în acest scop din visele noastre! Viaţa conştientă nu e destul de bogată, Lichtenberg ştie asta, pentru a epuiza omenescul; există în fiecare dintre noi mii de posibilităţi cărora nu li se va oferi un prilej de dezvoltare, şi am rămâne străini de o bună parte din darurile şi abisurile din noi, dacă experienţa noastră n-ar avea alt câmp de manifestare decât cel al actelor diurne; avem, din fericire, visele care să îmbogăţească nemărginit această experienţă.

Ele ne pun de multe ori în împrejurări şi situaţii în care n-am putea fi lesne implicaţi în stare de veghe; sau ne fac să îndurăm neplăceri pe care poate nu le-am fi băgat în seamă, considerându-le mărunte din cauza depărtării, în care însă poate am fi fost implicaţi cu timpul.

Drept care de multe ori un vis ne schimbă hotărârile; ne asigură

baza morală mai bine decât toate învăţămintele care ajung la inimă pe o cale ocolită.

Fără îndoială, psihologii secolului al XVIII-lea recunoscuseră deja valoarea autodiagnostică a viselor, dar nimeni încă nu afirmase atât de răspicat că aventurile onirice sunt mai nemijlocite decât celelalte, ajung mai direct în centrul fiinţei noastre.

Trecând de la utilitatea morală a visului la meditarea asupra esenţei naturii sale, spiritul lui Lichtenberg a făcut pasul care îi înspăimânta pe filosofii secolului. Revenind asupra importanţei acestui studiu, într-un fragment scris către 1777, el cedează atracţiei pentru viziunile metafizice, ceea ce nu trebuie să ne mire, fiindcă aici la el nu-i vorba de un obiect de investigare ştiinţifică, ci de vitala nevoie de a-şi lămuri ce se petrece înăuntrul său.

Trăim şi simţim la fel de bine în vis, cât şi în starea de veghe, şi tot noi suntem şi unul şi celălalt E un privilegiu pe care-l are omul că visează şi ştie că visează, dar de care până acum nu ne-am folosit cum trebuie. Visul este o viaţă care, adăugată la restul existenţei noastre, devine ceea ce numim viaţă omenească. În starea de veghe, visele se pierd puţin câte puţin; e greu de spus când începe trezia unui om

La asta se întoarce mereu: ar fi o sarcină demnă de cel mai mare psiholog alcătuirea unei adevărate *Chei a viselor* sau a unui tratat despre natura sufletului, întemeiat pe vise; în plus. s-ar mai putea alcătui o carte populară unde să strecori ce este esenţial în descoperirile moderne. Ca şi atâtea alte proiecte, schiţate în notele sale şi a căror înfăptuire avea s-o lase generaţiilor viitoare, acesta rămâne şi el într-un stadiu veleitar. Observaţii care ar fi putut figura în tratatul despre vise sunt totuşi consemnate în caietele sale de-a lungul întregii vieţi. Aici el caută să-şi explice deosebirea dintre cele două feţe ale unei aceleiaşi realităţi totale, care sunt pentru el visul şi trezia De ce, când suntem treji, nu ni se-ntâmplă mai des să punem pe seama altuia, aşa cum facem în vis, ideile noastre? Oare nu pentru că starea de veghe constă tocmai în faptul că „aici se stabileşte o diferenţă netă şi convenţională între ceea ce este *în noi* şi ceea ce este *în afara noastră*”?

Dialogul pe care îl ducem cu personaje create de noi îl intrigă pe Lichtenberg şi îi inspiră apropieri de idei a căror semnificaţie e considerabilă:

În vis, când discut cu cineva, şi când acesta mă combate şi mă lămureşte, eu sunt de fapt cel care mă lămuresc pe mine însumi; aşadar, *cuget*. Această cugetare e *văzută* sub formă de conversaţie. Mai putem atunci să ne mirăm că popoarele din vechime îşi exprimă ideile pe care le au în legătură cu şarpele (de pildă, Eva) printr-o frază ca asta: *şarpele mi-a spus*! sau: *Domnul mi-a spus*; *spiritul meu mi-a spus-l* Pentru că nu cunoaştem exact locul unde se află gândirea noastră, putem s-o plasăm unde vrem. Aşa cum putem vorbi încât să se creadă că vorbeşte un al treilea, tot aşa putem gândi încât să se creadă că ideea ne-a fost spusă de altcineva. De pildă, *daimonul* lui Socrate. E uimitor cât de multe observaţii s-ar mai putea face în legătură cu visul!

În toată psihologia secolului al XVIII-lea – cu excepţia lui Moritz – nu găseşti nicio observaţie care să fie atât de profundă ca aceste rânduri scrise în pripă de Lichtenberg. Nu numai că ştie, cum şi notează în alt loc, că, atunci când visezi o adunare de oameni, îl faci pe fiecare să vorbească după cum îi e firea", ceea ce rămâne la suprafaţa lucrurilor; nu numai că el cunoaşte acest fenomen, comun creaţiei poetice şi visului, care ne face să exprimăm o idee sub formă de imagine văzută sau de personaj care o formulează; dar, mai ales, descoperă o profundă analogie între această funcţionare creatoare a visului şi naşterea miturilor în cadrul „mentalităţii primitive". Deşi nu duce mai departe această idee, putem observa linia care merge de la Lichtenberg mai degrabă spre C.G. Jung decât spre Freud: inconştientul colectiv şi inconştientul personal sunt strâns înrudite; creaţiile lor nu sunt vane fantezii ori simple simptome ale unei dezordini psihice; miturile merită să fie luate în serios. Această dedublare sau triplare a eului în vis, straniile scene în care vorbeşti despre un mort chiar, cu mortul, îl neliniştesc pe Lichtenberg până într-atât, încât ajunge să presupună că şi, treji fiind, avem poate astfel de viziuni, dar că „la fiecare pas intervine raţiunea pentru a ne corecta convingerile".

La el, tentaţia mistică reapare mereu: şi cât de mult ar vrea el să creadă că visul şi trezia se confundă în datele lor esenţiale, dar că în starea de veghe credinţele şi forţele noastre reale sunt parcă înşelate şi înăbuşite de raţiune! Dacă ea nu s-ar amesteca – dar Lichtenberg este oare foarte sincer cu el însuşi când se bucură de acest control? – am putea fără încetare crea personaje care să transforme meditaţia noastră într-un dialog, am vorbi cu morţii, am fi mai liberi. Totuşi, raţiunea, chiar la Lichtenberg, îşi joacă bine rolul şi îi dictează să respingă net aceste speranţe secrete:

Nu mă surprinde câtuşi de puţin că visăm asemenea nebunii; dar să crezi că eşti tu cel care le face şi le gândeşte, iată ce mă surprinde.

— Aş vrea să ştiu dacă animalele sunt mai proaste în vis decât în timpul treziei; dacă-i aşa, înseamnă că au un grăunte de raţiune.

Astfel îşi curmă el pornirea romantică. Şi regăseşti raţionalismul, cu simţul observaţiei şi al experienţei întreg, în sumedenia de notaţii asupra amănuntelor vieţii onirice şi mai ales asupra influenţei pe care o exercită aici senzaţiile din afară.

Dacă Lichtenberg a notat astfel de observaţii precise şi astfel de idei originale asupra vieţii onirice putem fi siguri ca intensitatea propriilor sale vise l-a împins la acest studiu i ca lor le datorează tot ce ştie în legătură cu acest subiect Nu se poate spune acelaşi lucru despre majoritatea contemporanilor adoar Karl Phiupp Moritz şi Jean Paul s-au mai observat cu avva atenţie şi e păcat că niciunul din cei trei n-a dus la bun sfârşit acea *Cheie a viselor* pe care o dorea Lichtenberg. Nici *Simbolistica* lui Schubert, nici sistemele filosofilor naturii n-o pot înlocui.

Ştiu din experienţă – notează Lichtenberg – că visele duc la cunoaşterea de sine. Toate senzaţiile care nu sunt interpretate de raţiune sunt mai v, i… fiecare noapte o visez pe mama, şi o regăsesc în toate.

Rândurile acestea sunt scrise după 1777, iar mama lui murise în 1764; şi totuşi, el nu şi-a însemnat decât un singur vis în care ea are un

rol, însoţindu-l cu un ciudat comentariu:

La 4 iulie [1775] m-am deşteptat la Wrest, după ce am visat-o pe mama, dar mintea nu-mi era încă limpede. Visasem că mama era lângă mine, în grădina din Wrest, şi-mi făgăduise că vom traversa canalul pe podul mobil. Mai-nainte însă îmi dăduse ceva de făcut care m-a vârât în tot felul de dificultăţi, şi pe urmă n-am mai văzut-o. Visul se termină aici. „Nu mai eşti în viaţă", mi-am zis în starea aceea de somnojenţă care a urmat, „şi lângă tine au început să cânte *Nun lasst uns den Leib begraben* (*Şi-acum să-i coborâm trupul în pamânti*", şi atunci am prins să cânt pe melodia asta (totul doar în gând) o strofă de fapt din alt cântec: *Wo bist du denn*, *o Brăutigam*? (*O*, *unde eşti*, *logodnic al meu*?); asta a avut asupra mea un efect de nespus, melancolic desigur, dar pe care-l prefer celor mai vii plăceri.

Dacă ne-am lua după un psihanalist, acest vis s-ar baza pe identificarea mamei cu Pământul: a te întoarce în Pământ ar fi echivalentul dorinţei de a reveni la sânul matern. Dar trebuie oare atâtea ocoluri pentru a spune că spiritul lui Lichtenberg, zi de zi aplecat asupra morţii şi asupra propriului său trecut, evocă copilăria, acel refugiu drag tuturor celor care. ca şi el, trăiesc în mizantropie, şi moartea, speranţa acestor neliniştі? Poţi păstra vie nostalgia anilor când primele afecţiuni te ocroteau, fără să fie absolut necesar ca această atmosferă pe care o regreţi să devină simbolul unui stadiu fiziologic anterior, cerând o tălmăcire universal valabilă. Şi apoi, de ce să te opreşti din drum, când ai pornit-o atât de bine? Dacă celulele noastre (ceea ce e foarte posibil) poartă în ele o reminiscenţă a stărilor anterioare, ele trebuie să-şi amintească de multe etape şi mai vechi încă… De altfel, savanţii care adoptă aceste interpretări nu dau impresia oare că ştiu cu precizie originea noastră reală şi locul de unde venim? E tot atât de legitim – şi, pentru multe minţi, infinit mai satisfăcător – să crezi că reminiscenţele şi nostalgiile noastre sunt dovada că în noi persistă ceva dintr-o existenţă anterioară oricărei încarnări, oricărei fiziologii, precum şi misterului naşterii noastre ca indivizi.

În orice caz, visele lui Lichtenberg revin adesea la peisajele copilăriei, la oraşul natal, la scumpa sa regiune renană, căci la Göttingen el se simţea în exil. În cele trei volume de corespondenţă, singura scrisoare care face aluzie la acest subiect atât de misterios, păstrat pentru clipele de singurătate, evocă. În 1793, Rinul cotropit: „Nu e zi în care să nu mă gândesc în ce situaţie se află patria mea iubită. Deseori văd în vis hambarul din Graupner, Maienţa, Hochheim şi Oppenheim". O notă din 1798 lămureşte importanţa acestui hambar, unde, ca şi Rimbaud în acela în care a fost închis la doisprezece ani, „copilul cunoscu probabil lumea şi ilustră comedia umană". Aventura din copilărie de care îşi aduce aminte poartă pecetea acelor ani binecuvântaţi, când încă ignora durerosul control al raţiunii.

Autobiografie: să nu uit că odată am scris următoarea întrebare: *ce este aurora boreală*?, am vârât-o în podul din Graupner cu adresa: *unui înger*, iar a doua zi dimineaţa m-am strecurat sfios în căutarea biletului. O! dacă s-ar fi găsit un glumeţ să-mi răspundă!

Către sfârşitul vieţii sunt tot mai dese visele în care revede străzile oraşului natal, fie aşa cum erau. fie schimbate, fie sub înfăţişarea unui „oraş necunoscut şi totuşi cunoscut". Dar nu reînvie numai peisajele de odinioară; la fel retrăiesc şi sentimentele din copilărie, şi Lichtenberg se simte iar în orele pioase când le scria îngerilor din cer.

Era în noaptea din 15 spre 16 octombrie 1779 când am avut visul următor: se făcea că văd un nor de foc trecând pe sub Pleiade; tot atunci, clopotul cel mare din Darmstadt începu să bată, şi am căzut în genunchi rostind cuvintele: *sfânt*, *sfânt* etc. Sentimentele mele erau în acea clipă de o nespusă grandoare, cum nu cred că mi s-ar mai putea întâmpla vreodată.

Îi plăcea în vis acea intensitate regăsită a emoţiilor şi imaginilor; acea certitudine a bucuriilor pe care le încerca să câştigi lozul cel mare, „şi în clipa aceea să-l ai cu adevărat", să retrăieşti anii duşi, să cunoşti dinainte satisfacţia de a muri – atâtea evadări în afara prezentului şi a limitelor sale, atâtea clipe desăvârşite când ţi se realizează, cu o

neobişnuită plenitudine, dorinţa dublei nostalgii a trecutului personal şi a unui viitor în care eul se pierde în neant

Ca mai târziu Jean Paul, Novalis sau Hervey de Saint-Dénis, Lichtenberg s-a gândit şi el la posibilităţile de a dirija visele şi de a le face agreabile: „Ne putem face visele mai dulci dacă seara ne abţinem să mâncăm carne".

Căci el ştia şi cât de îngrozitoare pot fi visele atunci când viziunile sunt prea intense sau ne dezvăluie cu cruzime unele abisuri ale fiinţei noastre. În două sau trei rânduri. şi fără îndoială sub impresia unui vis repetat, el constată că în vis se află pradă unor senzaţii de milă atât de puternice, încât „plăcerea se învecinează cu durerea". Şi tot un vis îl avertizează de pericolul uscăciunii intelectuale, care era una dintre primejdiile vieţii sale morale; de două ori şi-a notat amănuntele acestei scene onirice, a doua oară împreună cu o analiză interesantă:

Noaptea trecută am visat că urma să fiu ars de viu; tocmai mă vârau într-o sobă, atunci zidită, instalată ca o cameră. Nu ştiu de ce, dar eram foarte calm Era limpede pentru mine un lucru pe care l-am gândit de multe ori în alte împrejurări: că de fapt nu voi fi ars probabil decât timp de un minut; de pildă, la ora 8 n-am să fiu *încă* ars, iar la ora 8 şi un minut voi fi. Căutam cu privirea spectatorii, dar n-am găsit decât unul sau doi şi m-am deşteptat foarte liniştit Nu curajului i se datora acest calm; era altceva, nu ştiu ce.

Când m-am trezit – adaugă el câteva luni mai târziu –, calmul ăsta nu mi-a mai plăcut. Era poate o slăbiciune aici. Mă gândeam prea liniştit la timpul cât ar fi durat… Asta-i tot ce gândeam, şi doar *gândeam*… Aproape mă tem ca la mine totul să nu devină gând, şi sentimentul să se piardă.

Nu toate visele sale sunt la fel de nevinovate, dar se abţine să le comenteze pe cele care ar face deliciile psihanaliştilor noştri, considerându-le drept pure năzdrăvănii ale imaginaţiei scăpate de sub orice control: „În vis suntem nişte smintiţi, orice rigoare lipseşte; deseori am visat că mâncam carne de om fiartă". Oare nu-i vorba de

aceleaşi seri când – după cum mărturiseşte – înainte de a adormi îi plăcea să se gândească cum să omoare pe cutare sau cutare om sau să dea foc unei case fără să fie prins? Plăcere pe care o încerca şi un alt singuratic, un neliniştit ca şi el şi un maestru al introspecţiei: Kierkegaard. Acesta îi mărturisea secretarului său că „tare ar dori să săvârşească un furt şi să trăiască pe urmă cu conştiinţa încărcată şi cu teama de a fi descoperit". Această atracţie a imaginaţiei pentru fructul oprit, dorinţa aceasta de vinovăţie şi plăcerea de a se şti purtătorul unui păcat tainic, nu-i oare una dintre formele aberante pe care le poate lua, la cei atât de chinuiţi, angoasa metafizică? Decât simpla refulare a dorinţelor împiedicate de o morală severă, nu se poate mai degrabă recunoaşte, la firile imaginative şi neliniştite, născocirea unor scene care leagă mai direct de persoana lor anxietatea fiinţei umane? Ştiind în mod obscur că însăşi această anxietate e preţioasă, că demnitatea umană nu constă în a o sufoca, ci în a o trăi şi purifica, lor le place să creadă că o poartă în ei printr-o anumită împrejurare, proprie numai lor, şi care devine un fel de privilegiu teribil.

În ultimul an al vieţii, Lichtenberg şi-a mai notat două vise foarte semnificative. În primul, din septembrie 1798, el povesteşte cuiva, în prezenţa unui al treilea care cunoaşte toată istoria, înmormântarea tragică a unei tinere femei, moartă la Göttingen în anul precedent, cu o zi înainte de a naşte, şi pe care au aşezat-o în sicriu cu copilul născut mort lângă ea. Dar în povestirea sa uită de micul cadavru, de care-i aduce aminte cel de-al treilea. Când se trezeşte, uimit de această omisiune a amănuntului celui mai mişcător şi de faptul că altcineva vine să i-l amintească în ultimul moment, face în legătură cu asta nişte reflecţii interesante:

Din cele de mai sus se pot trage mai multe concluzii; nu voi cita decât una, şi anume pe cea care se dovedeşte a fi net împotriva mea, dar care arată în acelaşi timp cât de sincer am fost povestind acest vis. Mi s-a întâmplat deseori, când dădeam la tipar ce scrisesem, să remarc prea târziu, atunci când nu se mai putea schimba nimic, că aş fi putut spune totul cu mult mai bine ori că uitasem chiar lucrurile principale.

Şi deseori mi-a fost ciudă. Aici cred că e explicaţia o aventură care nu-i deloc rară la mine e înfăţişată sub formă scenică în acest vis. De altfel, în vis mi se întâmplă adesea să primesc informaţii de la un al treilea: e pur şi simplu gândire pusă în dialog.

Comentariul acesta place pentru modestia sa: între vis şi o întâmplare obişnuită, Lichtenberg stabileşte acelaşi raport ca între un text original şi o traducere; *între unul şi celălalt e o diferenţă de limbaj*. Interpretare mult mai convingătoare decât aceea a unui psihanalist care vrea să vadă şi aici o fantezie uterină şi să recunoască în cel de-al treilea, nu se ştie de ce. pe., tatăl" din complexul Oedip! După părerea mea, Lichtenberg face dovada unei mari înţelepciuni, considerându-şi visele în primul rând drept expresia cu totul deosebită a anumitor trăsături de caracter, a anumitor etape ale aventurii sale spirituale.

Ultimul vis pe care l-a notat (în februarie 1799, cu cincisprezece zile înainte de moarte) e, în ridicolul său plin de groază, reflexul întregii sale atitudini în faţa vieţii; regăsim aici dispreţul pentru existenţă, slăbiciunea sa pentru contradicţiile absurde şi comice ale îndeletnicirilor noastre, înclinaţia de a lua în serios tot ce este bizar:

Aflându-mă în călătorie, luam masa într-un han, sau mai exact într-o baracă de la marginea drumului, unde se jucau şi zaruri. În faţa mea era aşezat un bărbat tânăr, bine îmbrăcat, care părea cam aiurit şi îşi mânca ciorba părând să nu-i bage în seamă pe ceilalţi aflaţi acolo, aşezaţi ori în picioare. În acest timp, o dată la două, trei sorbituri, zvârlea în aer conţinutul lingurii, îl prindea iar în lingură şi-l înghiţea liniştit

Ceea ce constituie pentru mine ciudăţenia acestui vis e faptul că făceam *obişnuita* observaţie: asemenea lucruri nu pot fi născocite, trebuie să le vezi. (Vreau să spun că niciodată un romancier n-ar fi avut o asemenea idee.) Şi totuşi născocisem lucrul acesta chiar atunci.

La masa unde se jucau zaruri şedea o femeie înaltă şi slabă care tricota Am întrebat-o ce se poate câştiga. Ea spune: *Nimic*! şi când am întrebat-o dacă puteai pierde ceva, spuse: *Nu*!

— Jocul mi se părea foarte important

CAPITOLUL II

Labirintul terestru

Şi astfel rătăcea fără sprijin, fără călăuză, prin abisurile metafizicii.

MORTTZ

Lichtenberg n-a putut pătrunde mai adânc în Noaptea romantică atât de atrăgătoare şi a rămas acolo, pe prag, curios şi înfricoşat; dar a întrevăzut tot folosul ce se poate trage din vis pentru o cunoaştere mai aprofundată a psihologiei individuale. Deşi a fost primul care s-a gândit că apropie creaţia onirică de născocirea miturilor, se pare că nu s-a oprit niciodată la calitatea poetică a viselor. Uneori el a mers până la ideea că Visul şi Realitatea sunt două aspecte, la fel de adevărate sau de iluzorii, ale unei aceleiaşi existenţe; dar n-a optat pentru vis. Nu l-a asimilat niciodată unui mijloc de cunoaştere a Naturii, iar observaţiile sale mistice au rămas simple observaţii. Mistic fără creştere lăuntrică şi visător fără forţă creatoare, el ne lasă imaginea singurătăţii sale într-o cameră plină de cărţi şi instrumente savante, cu candela aprinsă alături. Vor veni alţii să sufle în candelă şi să iasă afară sub stele pentru a înălţa Nopţii imnuri de adorare. Beznele lăuntrice nu-i vor mai înspăimânta; pe „tainicul drum" care coboară pe acolo se vor simţi mai în siguranţă decât în plină zi.

Când Jean Paul, încă necunoscut, a isprăvit, în 1792, primul dintre marile sale romane lirice, *Loja invizibilă*, şi-a trimis manuscrisul unui om pe care nu-l cunoştea decât din operele sale, dar în care ghicea posibilitatea unei simpatii; şi într-adevăr, Karl Philipp Moritz l-a primit cu entuziasm. Trei ani mai târziu, Jean Paul a fost inspirat de acest prim jean-paulian, pe care nu avea să-l mai întâlnească vreodată, în alcătuirea personajului celui mai eterat din *Hesperus*: scena în care magul hindus Emanuel Dahore îşi prezice propria moarte, apoi părăseşte viaţa într-un vis minunat, a fost scrisă în Franconia în chiar aceeaşi noapte când modelul său murea la Berlin.

În *Poetica* (*Vorschule der Ästhetik*), Jean Paul îl aşază pe Moritz, alături de Novalis, printre „geniile feminine" care, pe măsură ce

cântecul li se stinge, devin mai pure, mai delicate şi care… muţi ai cerului", se chinuie zadarnic dorind să-şi exprime sentimentele.

Peste cincisprezece volume cu cele mai diverse subiecte, scrise în răstimpul a doisprezece ani, vădesc neliniştea continuă a lui Moritz, care moare de ftizie la treizeci şi şase de ani, după o viaţă în care n-a fost cruţat nici de mizeriile fizice, nici de lipsurile materiale şi catastrofele morale. Nu există om sau operă în care să se întâlnească astfel şi să se ciocnească – căci la Goethe ele se armonizează – toate tensiunile lăuntrice şi contradicţiile epocii. Crescut în mediile quietiste şi pietiste, plătindu-şi tributul către *Sturm und Drang* într-o dramă de tinereţe, sedus o clipă de raţionalismul berlinez, Moritz se apropie în scrierile sale estetice de clasicismul de la Weimar, în vreme ce operele de imaginaţie sunt primele efuziuni ale unui romantism al extazului, al visului, al ironiei, care va fi şi cel al lui Jean Paul şi al lui Novalis. Şi zugrăvirea, în romanul său autobiografic. *Anton Reiser*, a lumii de mici meşteşugari în care s-a născut, a colegiilor unde a îndurat nuiaua *Aufklärung-ului*, a culiselor de teatru şi a auditoriilor de teologie pe unde s-a rătăcit, scoate în relief contrastele sociale ale unei Germanii stranii: cultul pentru ştiinţă şi respectul pentru limba latină se împletesc într-un mod bizar cu brutalitatea păturilor mijlocii; intelectuali voltairieni stau cot la cot cu sectele de iluminaţi şi cu acei mici meseriaşi atât de medievali.

Dar cele mai mari antagonisme le află în propria-i fire, neliniştită şi însetată de linişte, obseţdată de frica morţii şi de dorinţa de neant, legată de bucuriile prezentului şi evadând fără încetare spre amintirile dragi sau spre viitorul luminos, la fel de atrasă de scepticism ca şi de extazul mistic.

* * *

Fiu al unui cântăreţ la oboi din Hanovra, Karl Philipp a avut o copilărie foarte grea; sărăcia şi neînţelegerile dintre părinţi, ascetismul împins până la absurd al tatălui, umilinţa înfricoşată a mamei i-au creat încă de timpuriu copilului această dorinţă de evadare, această neadaptare la viaţă care a lăsat urme în tot ce a scris.

Pasionat de timpuriu pentru teatru, pleacă pe jos, la nouăsprezece ani, din Hanovra, pe urmele unei trupe de comedianţi în care speră să fie primit Nu reuşeşte, ajunge în mare mizerie, duce o viaţă de vagabond, dar îşi adună puterile pentru a juca un rol nou: renunţă la teatru şi se înscrie la Facultatea de Teologie din cadrul micii Universităţi din Erfurt Dar se descurajează repede şi începe să cutreiere în lung şi-n lat Germania, încearcă să fie primit într-o comunitate moravă la Barby, îşi reia studiile teologice la Wittenberg, e profesor la Philanthropinum din Dessau, intră curând în conflict cu autoritarul Basedow.

Din 1778 predă în Berlin, la „Gimnaziul Mănăstirii cenuşii", una dintre citadelele raţionalismului. Între timp a reuşit să-şi realizeze unul dintre visele copilăriei: să fie un mare predicator. Veneau din toate părţile să-l asculte, şi predicile sale erau probabil cu totul neobişnuite. „Se adresa inimii, spune un martor, dar nu trebuia să-l priveşti dacă nu voiai să izbucneşti fără voie în râs". Gesturile sale din cale-afară de nervoase, statura înaltă, trupul slab, mersul legănat, nasul ca o trompetă şi buzele groase, faţa într-o grimasă continuă reflectau foarte bine dezechilibrul său lăuntric.

O lungă călătorie pe jos prin Anglia, alte hoinăreli de-a lungul Germaniei alternau cu îndeletnicirile sale de jurnalist şi traducător. A suferit influenţa raţionalismului atotputernic în capitala prusiana, ceea ce nu a ajutat la potolirea conflictelor sale interioare: căci ele se potriveau prea bine cu firea sa

Nu se prea ştie ce l-a făcut, în 1786, să părăsească brusc Berlinul, o situaţie sigură şi o carieră literară fericit începută. Probabil l-a cuprins din nou dorul de călătorie pedestră, fără niciun fel de securitate, care a fost până la moarte un fel de replică împotriva răbufnirii spaimelor sale lăuntrice. De astă dată pleacă spre Italia, după ce mai înainte făgăduise să dea la doi editori diferiţi nişte însemnări de călătorie pe care n-a apucat să le scrie la timp, creându-şi astfel încurcături materiale demne de un Balzac sau un Dostoievski.

A avut însă norocul să-l întâlnească în Italia pe Goethe, care i-a

admirat iscusinţa spiritului şi i-a arătat o mare simpatie tânărului sfâşiat de nişte chinuri pe care el reuşise să le învingă. Influenţa lui Goethe a fost salutară, şi când, în 1789, după o lungă şedere la Weimar, Moritz se întoarse la Berlin, noul său prieten a reuşit să-l numească profesor la Academia de Arte Frumoase. Cursul său a avut mare succes, şi printre auditori se numărau Tieck şi Wackenroder. În acest timp, urmărit de editori, scria fără încetare şi reîncepu să ducă o existenţă de ipohondru. Retras într-o căsuţă izolată, trecea drept un bolnav închipuit, refuza să-i dea ascultare medicului său, celebrul Marcus Herz (care după moartea pacientului a publicat relatarea acestui tratament), cutreiera Berlinul între două crize pulmonare, se împovăra cu sarcini uriaşe; pe urmă. ajuns la capătul puterilor, cuprins de o exagerată spaimă de moarte, „plângea, protesta în proză şi în versuri împotriva sorţii fatale care-l condamna să moară de ftizie". La cea mai mică ameliorare renunţa însă la orice tratament S-a căsătorit în 1792 cu sora editorului Matzdorff, cu ajutorul căruia a publicat *Loja invizibilă* a lui Jean Paul; în cele câteva luni care-i mai rămâneau de trăit s-a despărţit însă dentvastă, i-a iertat o infidelitate şi s-a împăcat din nou cu ea A murit în iunie 1793.

Îndrăgostit pătimaş de psihologie, Moritz fondase în 1783 *Magazin pentru ştiinţa experimentală a sufletului*, pe care-l conduce timp de zece ani. Când s-a angajat în această întreprindere se afla sub influenţa filosofilor berlinezi; dar încă din broşura în care şi-a expus programul dădea la iveală interesul cu totul personal pe care îl purta explorărilor sale psihologice. E uşor de ghicit că vrea să impună tăcere firii sale celei adevărate, atunci când adoptă următorul precept:

Cel care observă sufletul omenesc trebuie să se ferească cu cea mai mare grijă de orice tendinţă de a trece cu ajutorul reveriei într-o lume, ideală"; trebuie să încerce să pătrundă mereu mai adânc, nu într-o lume ideală, ci în realitatea propriei sale lunii.

De la primul număr al revistei sale, el schiţează „principiile aproximative ale unei ştiinţe a bolilor psihice". Sănătatea sufletului constă, după părerea sa, într-un echilibru al forţelor active şi al

facultăţilor de reprezentare. Pentru a salva acest echilibru e necesar să se producă o anumită refulare.

Dintre ideile care în fiecare zi şi în fiecare clipă se revarsă în suflet, e necesar ca unele din ele să fie imediat împinse iarăşi în umbră… Se pare că ideile pe care le concepem în vis trebuie *să redevină obscure*. Pentru mine, cel puţin, amintirea viselor îmi e foarte dezagreabilă, pentru că în tot timpul zilei îmi tulbură celelalte idei.

Aşadar, nu în sensul psihanalizei freudiene, ce se aplică pentru a suprima refularea şi a „scoate la lumină" conţinutul viselor, adaugă Moritz următoarea regulă practică: „Medicul sufletului trebuie să ştie să estompeze ideile dăunătoare şi să aşeze într-o lumină convenabilă celelalte idei". Proferând aceste principii atât de sentenţioase, el dă ascultare unei temeri pe care o regăsim şi în romanele sale: şi anume că visul, dacă te laşi în voia lui, te poate duce la nebunie şi la pierderea individualităţii reale. Limitele eului, pe care toată viaţa le-a resimţit ca pe o insuportabilă închisoare, în momentele sale de raţionalism se teme să scape de ele şi să facă saltul în beznă. *f*

El aduce în sprijinul tezei sale o amintire personală care atestă această frică de nebunie: la doisprezece ani a crezut timp de câteva zile că o femeie murise, până când a întâlnit-o şi şi-a amintit că visase această moarte şi văzuse femeia, în linţoliu, aşezată în sicriu. „Ideile din vis nu se estompaseră suficient şi se amestecaseră cu cele din timpul treziei… Dacă o asemenea stare durează mai mult timp, ea poate degenera în nebunie".

Totuşi, Moritz nu încetează să recomande studiul atent al viselor, cam în acelaşi sens în care Lichtenberg, tot în epoca aceea, o făcea în însemnările sale intime. Ar dori să fie explorată viaţa onirică pentru a se cunoaşte mai bine ceea ce se petrece în noi… pentru a se da, datorită deosebirii dintre vis şi adevăr, un sprijin mai ferm acestuia din urmă, pentru a se urmări mersul imaginaţiei şi al gândirii bine ordonate până în cele mai tainice unghere şi ascunzişuri. Căci fiecare vis, oricât de neînsemnat ar fi, e totuşi un fenomen straniu, făcând parte din acele miracole care, fără să ne gândim la ele, ne înconjoară zi

de zi.

Oare nu se simte aici, până şi sub limbajul atât de tipic al raţionalismului, o uşoară nelinişte în faţa lumii „stranii" şi a

„Refugiilor" somnului?

Dar chestiunea care-i preocupă înainte de toate pe Moritz şi pe colaboratorii săi este aceea a *viselor profetice*. Cele mai multe dintre visele publicate în *Magazin* sunt de acest fel, şi. din nenorocire, foarte banale. În comentariile sale, Moritz se dovedeşte a fi mai ales un spirit critic şi caută să demonstreze că nişte cauze „foarte fireşti" pot aproape întotdeauna să le răpească acestor presentimente onirice caracterul lor misterios. El invocă hazardul şi coincidenţele care. Între miile de vise nerealizate, pot face ca vreunul să pară plin de presimţiri. Anumite observaţii sunt, cu toate acestea, mai libere de prejudecăţile raţionaliste.

Oare nu e posibil (răspunde el unui colaborator care presimţise în vis moartea unui prieten) ca unele presentimente triste care îţi trec prin minte să fie mai curând *cauza* decât presimţirea morţii?

Dar îşi exprimă din nou teama nemărturisită când adaugă în treacăt:

Aceste vise produc, vrând-nevrând, un efect cu totul particular asupra sufletului. Hotarele adevărului şi ale visului par să se şteargă; crezi că visezi şi eşti treaz de mult.

II

Colina acea îi era altarul, *iar natura întreagă templul său*.

E o adevărată prăpastie între Moritz din *Magazin* şi cel din romane: în *Anton Reiser* şi *Andreas Hartknopf*, visul şi viaţa sunt percepute cu o cu totul altă profunzime decât în scrierile teoretice care datează totuşi din aceeaşi perioadă. De altfel, în câteva rânduri din *Magazin*, tonul mărturisirii îl avertizează pe cititor că ziua deşteptării „mistice" se apropie. Astfel, comentând într-o „revizuire anuală" un fragment despre amintirile din copilărie, Moritz scrie această dureroasă pagină, tipărită cu litere aldine:

Autorul îşi dă seama că în cazul său impresiile dezagreabile din

copilărie au fost cele predominante; dar se întreabă mereu dacă asta se datorează cantităţii mai mari de impresii dezagreabile sau unei dispoziţii deosebit de melancolice, de care a avut parte în viaţă probabil încă de la naştere. Deseori, în orele de singurătate, a reflectat la această pornire irezistibilă a sufletului său spre tristeţe, care de multe ori îl arunca iar în tristeţe tocmai când era pe punctul de a-i găsi pricina ascunsă. Într-o zi i s-a părut că observă că această tristeţe era pricinuită numai şi numai de o anumită inerţie a sufletului; că uneori îi era într-adevăr mai comod să fie trist decât mulţumit; că impresiile dezagreabile sunt mai uşoare decât cele agreabile, pentru că nu copleşesc sufletul atât de mult şi nu-i sporesc activitatea, aşa cum se întâmplă cu impresiile fericite, mai bogate şi mai depline. Dar atunci: de unde-i venea lenea aceea care provoacă o atât de inexplicabilă repulsie pentru bogăţia şi plenitudinea impresiilor agreabile, repulsie atât de asemănătoare cu scârba provocată de hrană?

— Aici nu mai vedea înainte decât noapte şi întuneric.

Deşi în *Magazin* asemenea pagini pătrunzătoare sunt greu de găsit, în romane ele dau tonul general. Primul dintre acestea, *Anton Reiser*, povesteşte copilăria autorului până la plecarea din Erfurt, după ce scurtă vreme studiase teologia. Început cu intenţia de a pune la dispoziţia publicului un document psihologic, romanul sfârşeşte prin a fi lunga mărturisire a unei nelinişti metafizice şi istoria sfâşietoare a unui suflet chinuit încă din copilărie, Moritz, căruia lumea din afară îi apare ostilă, luase obiceiul să-şi caute un refugiu fie în reveria în faţa naturii, fie în lumea ireală a cărţilor. Acestui mediu imaginar, azil şi infern totodată, îi datorează în bună parte bucuriile şi suferinţele sale.

Cea dintâi idee care depăşea orizontul său de copil îi veni pe la vârsta de cinci ani [aşa scrie el; în realitate avea şase], când împreună cu maică-sa locuia încă la ţară; într-o seară ea stătea în camera de zi, cu o vecină bătrână şi fraţii vitregi ai lui Anton. Începură să vorbească de sora lui mai mică, moartă cu puţin timp înainte, la vârsta de doi ani, şi de a cărei pierdere maică-sa rămăsese neconsolată aproape un să

„Unde o fi Iulia acum?” spuse ea după o tăcere îndelungată, apoi

tăcu din nou. Anton privea spre fereastră unde nu lucea în noaptea neagră nicio lumină, şi pentru prima oară simţi *îngustarea* aceea stranie care făcea existenţa lui de atunci să se deosebească de cea de acum aproape la fel de mult ca fiinţa de nefiinţă.

„Unde o fi Iulia?" gândi şi el, urmând-o pe maică-sa, şi toate cele apropiate şi îndepărtate, strâmte şi necuprinse, prezente şi viitoare îi trecură ca un fulger prin suflet Nicio pană din lume n-ar fi putut descrie acest sentiment, pe care de atunci l-a mai avut de îmi de ori. dar niciodată cu violenţa dintâi.

Cât de mare e *fericirea limitelor*, de care totuşi căutăm să fugim din toate puterile! E ca o mică insulă ocrotită de soartă pe o mare furtunoasă; fericit acela care poate să doarmă la adăpost în sânul ei: niciun pericol nu-l va trezi, nicio furtună nu îl ameninţă. Dar vai de cel care, împins de o fatală curiozitate, se hazardează dincolo de munţii crepusculari care-i impun orizontului său binefăcătoare limite! Va fi legănat încolo şi-ncoace pe o sălbatică mare de nelinişti şi de îndoieli, va merge să caute necunoscute regiuni în ceţurile îndepărtate, iar mica sa insulă, adăpostul sigur unde trăia, îşi va fi pierdut pentru el orice farmec.

Această îndoită mişcare – năzuinţă către imensitate şi dorinţă de viaţă retrasă; fugă dincolo de limite, simţite ca o închisoare, şi ameţeală care te aduce înapoi – Moritz o descoperă foarte devreme în el. Căci ea constituie ritmul originar şi profund al vieţii lăuntrice, bogăţia şi tragedia fiinţei sale. Întreaga sa evoluţie va consta în dobândirea conştiinţei acestei tensiuni interioare, care va rămâne aceeaşi şi va determina alternanţa înălţărilor şi căderilor de-a lungul zbuciumatei sale cariere. Simbolurile care o exprimă nu vor fi mereu aceleaşi; la imaginea spaţiului infinit şi a celulei strâmte se va adăuga impresia de ascensiune şi de cădere, de opoziţie între lumină şi noapte. Datele iniţiale vor trece dintr-o forma sentimentală într-o formă mai reflectată, de la stadiul de experienţă trăită spontan la acela al gândirii metafizice. Dar nu vor lipsi nici din psihologia complexă a lui Anton Reiser, nici din efuziunile lui Andreas Hartknopf; până şi în estetica lui

Moritz îi vom afla ecourile. Dacă, după Moritz, trebuie să te gândeşti la un alt romantic, mai degrabă decât Jean Paul îţi vine în minte numele lui Maurice de Guerin, la care acelaşi ritm, mergând de la expansiune până la reculegerea în sine, de la comuniunea mistică până la neputinţa voinţei de a acţiona, constituie o scandare fundamentală. „Puţine sunt accidentele lăuntrice atât de temut pentru mine ca această îngustare pe care o suferă fiinţa după o dilatare extremă", scria el în al său *Caiet verde*, punând accentul pe durerea de a cădea iar înăuntrul limitelor sale. Aceeaşi dramă o va trăi şi Amiel, despre care, de altfel, s-ar putea spune, ca şi despre Guerin, că „îşi folosea toate forţele spirituale spre a-şi insulta spiritul" sau, aşa cum mărturiseşte Moritz, că-i făcea „o mare plăcere să se chinuie pe el însuşi". Atât e de adevărat că firile care poartă în ele intense aspiraţii mistice, fără să aibă forţa ori harul care să le îngăduie să le urmeze până la capăt, nu pot scăpa torturii unei crude introspecţii. Pentru asemenea fiinţe, hărăzite unor extazuri neobişnuite şi unor căderi frecvente, nu există progres decât în dobândirea conştiinţei acestei fatalităţi interioare, pe care uneori o binecuvântează, de multe ori însă o simt ca pe un greu blestem. La Moritz nu poţi observa nicio *cucerire* spirituală, nicio etapă atinsă şi depăşită, ci numai şi numai *stări* afective succesive, imagini şi simboluri înnoite, prin care încearcă, zadarnic, să exorcizeze demonul său lăuntric.

În copilărie, acest raport niciodată echilibrat între conştiinţa eului şi noţiunea de lume înconjurătoare se traduce frecvent prin dorinţa de moarte, formă pe care o ia la mulţi dintre semenii săi tendinţa spre dilatare a fiinţei. Încerca, spune el, o neobişnuită bucurie să omoare muşte, şi chiar şi gândul distrugerii propriei sale fiinţe îi era mai mult decât agreabil; îi dădea un fel de senzaţie voluptuoasă când deseori seara, înainte de a adormi, îşi închipuia aievea destrămarea şi descompunerea corpului său.

Nu e aici decât tot voluptatea distrugerii, şi câtuşi de puţin acea contemplare care. prin ricoşeu, dă vieţii valoare şi pe care o va presimţi Andreas Hartknopf, ca şi marii eroi ai lui Jean Paul; Moritz n-a

ajuns la acel stadiu metafizic în care gândul morţii justifică existenţa terestră, o transfigurează şi-i revelează frumuseţea Această voluptate a descompunerii, pe care n-o ignora nici

Schubert, şi chiar într-o scrisoare pe care Novalis, tânăr, i-o trimite lui Schiller sub impresia sfârşitului de toamnă:

Maturitatea fecundă devine treptat descompunere, iar pentru mine priveliştea naturii care trage să moară aproape că e mai bogată, mai amplă decât în primăvară, când se deşteaptă şi înfloreşte… Deja a te smulge dintre atâtea obiecte frumoase şi dragi face ca impresiile să fie mai concentrate şi mai interesante.

Dar la Novalis, această impresie spontană va căpăta până la urmă, datorită unei extraordinare voinţe mistice, valoarea unei bucuroase acceptări a morţii. Pentru Moritz, dimpotrivă, atracţia morţii va apărea totdeauna în momente de oboseală când „slăbirea completă a tuturor forţelor psihice, nemaiîntâlnind nici măcar obstacolul celei mai mici dorinţe". îl va face să descopere fermecătoarea idee (sinonimele sunt revelatorii) „a destrămării, a uitării totale de sine, a încetării oricărei amintiri şi conştiinţe". Clopotul unei mănăstiri de cartuzani, în faţa căreia locuieşte, după cel mai crud eşec din viaţa sa. îi declanşează în minte imaginile conjugate ale singurătăţii claustrale şi ale morţii, care de astă dată însoţeşte nu ideea dezagregării fiinţei, ci ghemuirea binefăcătoare într-un spaţiu ferit.

Bucuria în faţa descompunerii trupeşti este simbolul plastic, halucinant şi carnal al unei dorinţe profunde. Eul, simbolizat prin trup, e resimţit ca o închisoare strâmtă care se opune dorinţei de expansiune, de disoluţie în univers. Disoluţia, desfacerea într-un ceva mai mare, e năzuinţa spontană a acelor firi care suferă când intră în contact cu lumea exterioară. Rănite pentru că prima lor chemare către oameni n-a fost auzită, ele se găsesc azvârlite în izolarea de sine; simţind însă îngustimea limitelor, caută să scape de acestea, fie strecurându-se într-un adăpost ocrotit de orice intruziune, fie risipindu-se în spaţiu… pierzându-se" într-o imensă uitare. Imaginea

mormântului şi aceea a descompunerii trupului în elementele sale exprimă aşadar, în cele două moduri contrarii, al îngustării şi al dilatării, aceeaşi dorinţă profundă.

* * *

Lichtenberg. O poţi la filosofii naturii, la Ritter sau la

Aceeaşi dorinţă va provoca şi ceea ce Anton Reiser numeşte! „suferinţele imaginaţiei". Pentru a scăpa de o lume ostilă, copilul! se hotărăşte să nege realitatea şi să pună în locul ei o lume a sa

Majoritatea viselor sale fiind foarte vii şi parcă vecine cu realitatea, i-a] trecut prin minte că fără îndoială visa şi în plină zi, că oamenii din jur şi tot ce vedea puteau fi simple creaţii ale imaginaţiei sale.

Gândul ăsta îl înspăimânta; de fiecare dată i se făcea teamă de el însuşi şi încerca să scape de gândurile sale.

Va avea totdeauna de luptat cu această tentaţie înnăscută a spiritului său – mai târziu o va numi „egoism" –, care îl sileşte să considere întreaga lume exterioară drept o pură creaţie a eului. Avem de-a face aici cu sentimentul fundamental care-l apropie de romantici şi de idealismul german, dar şi cu ce-l deosebeşte: neputinţa de a pune stăpânire pe acest sentiment, de a face din el centrul viziunii sale asupra universului, în sfârşit, de a transforma în instrument de cucerire metafizică ceea ce, la origine, e indispoziţie sau maladie a conştiinţei de sine. A-ţi stăpâni răul, cum a reuşit un Novalis şi cum a încercat cu disperare un Nerval, acest act de voinţă şi de depăşire nu i-a fost dat lui Moritz. Cum nu i-a fost dat să dobândească nici liniştea în care a îmbătrânit, tihnit, un Tieck.

Această imaginaţie atât de vie se hrănea din orice, din ea ţesea visele nopţilor şi spaimele zilelor. Treptat, pe măsură ce micul Anton Reiser ajunge, prin noi experienţe, să ia cunoştinţă de sine în raport cu lumea exterioară, caracterul ireal al acesteia i se impune. La Braunschweig, în timpul unei plimbări, băieţelul de treisprezece ani se pomeneşte în faţa porţilor oraşului, în locul unde venise cu optsprezece luni mai înainte împreună cu tatăl său. I se pare că se

trezeşte dintr-un vis chiar în locul unde a adormit. Şi încearcă o senzaţie de realitate deosebit de vie, într-atât e de puternică ideea de *loc*… Străzile şi casele pe care le revedea zilnic erau punctul fix prin care deosebea visul de starea de veghe.

căci copiilor le e greu să facă această deosebire. De asemenea nu e de mirare că deseori o schimbare de loc poate contribui atât de mult să ne facă să uităm, ca pe un vis, ceea ce nu ne convine să considerăm drept real…

În timpul plimbărilor pe străzile din Braunschweig, mai ales când se însera, i se întâmpla ca totul să-i apară pe neaşteptate drept un vis. Avea această impresie mai ales când mergea pe o stradă care avea o vagă asemănare cu altă stradă din oraşul său natal. Atunci, pentru câteva clipe, i se părea că regăseşte starea sa sufletească din vremea copilăriei; decorurile existenţei sale se confundau.

Îşi întorsese privirea de la viaţa sa îmbucătăţită pentru a cuprinde continuitatea acestor doi ani. Şi aflându-se dintr-odată în acelaşi loc unde, la sosire „îşi văzuse viaţa în acest oraş ca un „viitor ceţos", el contopeşte cele două viziuni: „amintirea acestei vieţi care a trecut se condensează în imaginaţia sa, devine o umbră, seamănă cu un vis".

Toată această scenă, opunând *senzaţia de realitate*, născută din amintire, memoriei abstracte, asemuită, din pricina lipsei de intensitate, viziunilor din vis. e ca o presimţire a celor mai frumoase momente proustiene. De altfel, notaţiile lui Moritz despre memorie şi imaginaţie nu devansează doar într-un singur punct experienţa spirituală a lui Proust: oare acesta nu pleacă şi el de la aceeaşi angoasă iniţială, de la indispoziţia pricinuită de solitudinea şi inconsistenţa eului? Nimic nu răspunde chemării, dorinţei de comunicare, de certitudine, de „realitate", nimic în afara rarelor clipe, misterioase şi prevestitoare, când memoria spontană parcă ne-ar spune: există ceva, o prezenţi în cazul lui Anton Reiser, un anumit miros de vopsea, simţit în copilărie, nu numai că reînvie „involuntar" toate imaginile dezagreabile de odinioară şi „întreaga stare sufletească de atunci", dar,

ca şi Proust, Moritz cunoaşte şi el magia „numelor de localităţi”:

În copilărie, Anton Reiser făcuse deseori această experienţă, şi anume că sonoritatea numelor proprii, de persoane şi de oraşe, năştea în el stranii imagini ale obiectelor pe care aceste nume le desemnau. Rolul principal în apariţia acestor imagini îl aveau vocalele unui nume, după cum erau înalte sau joase.

Astfel, numele de *Hannover* a avut totdeauna pentru auzul său o sonoritate magnifică şi, încă înainte de a-l fi văzut, oraşul acesta era pentru el un loc cu case înalte şi turnuri, cu o înfăţişare limpede şi luminoasă.

Braunscivweig i s-a părut dintotdeauna mai întunecat şi mai mare; un asemenea sentiment neclar îi sugera şi numele de *Paris*, pe care şi-l imagina ca pe un oraş plin de case albe şi limpezi…

Moritz mai dă încă un exemplu încântător de asemenea magie verbală, tot cu rezonanţă onirică. Lui Anton îi plăcuse în mod deosebit o expresie a pastorului din Braunschweig)… culmile raţiunii” (*die Hdhen de*?

— *Vemună*). Căci lega de ea două imagini: cea a corului bisericii, unde se adunau şcolarii să cânte şi care lui, biet ucenic, i se pare un paradis inaccesibil, şi o altă imagine, mai emoţionantă, fiind mai depărtată şi mai greu de explicat, aceea a unui turn din târgul său natal Hameln, în vârful căruia cântau „muzicanţii oraşului”; se spunea că orologiul avea un cadran mare cât o roată de car, deşi de jos părea foarte mic, şi printre ferestruici se zăreau clopotele cu misteriosul lor mecanism. Anton îşi închipuia că vede „măruntaiele turnului” şi că pătrunde taina sunetelor, care îl impresionaseră adesea. Trebui să părăsească târgul fără să fi urcat vreodată în turn, dar imaginea îl urmări la Braunschweig, obsedându-l adesea în visele de noapte: vedea scările înalte răsucindu-se într-un labirint cu mii de ocolişuri, pe unde se suia în turn, se oprea în galerie şi atingea cu degetul, cu o plăcere de nespus, cadranul, vedea înăuntru, sub ochii lui, nu numai clopotul cel mare, dar şi altele nenumărate, mai mici, şi multe alte minunăţii – până când, bunăoară, se izbea cu fruntea de marginea

uriaşă a clopotului celui mare şi se trezea

Acum, ori de câte ori pastorul vorbea despre *culmile raţiunii*, i se deştepta din nou dorinţa de a vedea aceste lucruri de aproape… şi fraza aceasta îi smulgea lacrimi de melancolie". Acestui vis, atât de evident autentic, i s-ar putea da multe interpretări moderne: simbolurile clopotului, al ferestruicilor, al cadranului atins cu degetul sunt dintre acelea în faţa cărora psihologia actuală nu are nici cea mai mică şovăială. Şi este evident că anumite „complexe de inferioritate", atât de frecvente la Moritz şi admirabil dezvăluite în roman prin clarviziunea sa psihologică. Îşi au aici rolul lor. Dar altceva e aici mai izbitor: dorinţa de a se afla *sus*, corespunzând atât de bine exaltărilor la care se ridică periodic ritmul esenţial al fiinţei sale, şi, pe de altă parte, asocierea automată între o expresie neînţeleasă şi îndepărtate amintiri din copilărie. Cum să nu te gândeşti la Proust, la celebrele episoade cu clopotniţele, cu copacii, cu „madlena" sau cu lingura?

Sensul acestei experienţe din copilărie se precizează, de altfel, şi, tot ca la Proust, este mai târziu completat cu meditaţii asupra memoriei şi continuităţii eului. După eşecul ambiţiilor sale teatrale, Anton se află la Erfurt, unde clopotele – din nou clopotele – îi dau o stare ciudată.

Când auzea bătând clopotele din Erfurt, amintirile începeau încet-încet să se învolbure în el – *clipa prezentă nu-i mai limita existenţa* – din nou prindea într-un mănunchi tot ce dispăruse.

Acestea erau clipele cele mai fericite din viaţa sa, cele în care propria-i existenţă începea să-l intereseze, pentru că vedea într-însa o anumită unitate, şi nu un şir de fragmente izolate. Impresia de fragmentare se năştea în el ori de câte ori, sub povara împrejurărilor, gândurile sale nu se puteau înălţa deasupra clipei prezente. Atunci totul i se părea atât de neînsemnat, de gol şi de uscat, nimic nu merita să-i reţină gândul.

În continuare, această analiză se îndepărtează evident de problema proustiană, revenind o dată mai mult la acel ritm în care reculegerea alternează cu expansiunea; imediat însă Moritz va relua

halucinanta întrebare a existenţei eului.

Această stare îl făcea întotdeauna să dorească venirea nopţii, a somnului adânc, a completei uitări de sine – timpul se târa ca un melc – şi nu putea să-şi explice de ce trăieşte în acel moment…

…Această veşnică repetiţie a senzaţiilor este probabil cea care, mai mult decât orice altceva, îi ţine pe oameni în frâu şi le limitează viaţa la un petic de pământ… Şi pare să fie ca un blestem ieşirea din acest mediu ce ne-a devenit ca un *al doilea corp* în care primul a fost încrustat în sfârşit, într-o zi Anton Reiser, foarte tânăr fiind, se străduieşte să dea o expresie abstractă suferinţelor sale, sperând astfel să le poată domina şi, dintru început, ajunge la o vedere generală care e foarte apropiată de soluţia lui Proust… regăsind timpul" şi căpătând în sfârşit, datorită memoriei, o conştiinţă netă a propriei sale unităţi în primele sale încercări de meditaţie nu făcea decât să scrie fără încetare pe foi de hârtie: *Ce este viaţa mea*? *Ce este existenţa mea*? şi se străduia să răspundă la această întrebare care i s-a impus atât de imperios:

1 s-a părut, după oarecare gândire, că se pierduse cu totul pe el însuşi – şi că, înainte de orice altă încercare, trebuia să se caute din nou pe sine în şirul amintirilor din trecut Simţea că existenţa nu are alt sprijin mai puternic decât lanţul neîntrerupt al amintirilor.

Dar aici se opreşte, nici acum în stare să prindă ideea salvatoare, să facă din memorie vrăjitoarea care suprimă timpul, fragmentarea, stabileşte unitatea individului şi răspunde angoasei. Trece mai departe, şi viaţa îşi reia ritmul fatal.

Ce este oare existenţa mea? Această întrebare, care i-a fost dictată fără ca să înţeleagă bine din ce străfunduri ale inconştientului venea, Moritz şi-o pune fără încetare, sub toate formele; ea trădează prezenţa unei nelinişti fundamentale şi îl face să apară drept cu totul altceva decât un simplu nevrozat, căzut pradă depresiunilor şi exaltărilor.

Neliniştea metafizică i se impune sub o formă foarte concretă: el face dureroasa experienţă a gândirii care-şi cunoaşte brusc propriile-i limite şi care în acelaşi timp descoperă că, o dată ajunsă la un anumit

punct, trebuie să abdice; căci mai există *încă ceva*, în afară de ea însăşi, dincolo de ea însăşi, ceva care este *existenţa*. Moritz descrie cu o rară precizie încercările sale de meditaţie şi brusca ameţeală care îl cuprinde în cele din urmă.

După ce se cufundase un moment în reflecţiile sale, i se părea adesea că se izbeşte dintr-odată de ceva care-l opreşte şi îi închide brusc orice perspectivă, ca un perete de scânduri sau un tavan de nepătruns; atunci avea impresia că nu gândise nimic altceva decât cuvinte. Se izbea aici de zidul compact care desparte gândirea omului de gândirea fiinţelor superioare, de această necesitate stringentă a limbajului fără de care facultatea omului de a gândi nu poate să se avânte şi care este oarecum doar un mijloc artificial cu ajutorul căruia se obţine ceva analog adevăratei gândiri pure, la care poate vom ajunge cândva…

Adesea se chinuia ore întregi încercând să vadă dacă ar fi posibil să gândeşti fără cuvinte. Şi atunci se ivea noţiunea de existenţă, care i se părea a fi limita oricărei gândiri umane – totul era atunci pentru el întunecat şi pustiu – din când în când se gândea la scurta durată a existenţei sale, şi gândul, sau mai degrabă negându-l nefiinţei îi tulbura sufletul. I se părea inexplicabil faptul că există într-adevăr acum şi că totuşi odată s-ar fi putut să nu existe – şi astfel rătăcea, fără sprijin, fără călăuză, în abisurile metafizicii.

Cred că rareori a fost exprimată cu atâta vigoare descoperirea bruscă a neliniştii care sfidează orice gândire. Aceste rânduri sunt dintre acelea în care Moritz atinge adevărata măreţie. Perceperii abisurilor psihologice care îi e obişnuită îi corespunde aici cunoaşterea, mult mai rară, a abisurilor metafizice.

La întrebarea pe care o pune, el nu va putea însă să dea vreodată un răspuns: fără îndoială pentru că răspunsul nu se poate găsi altundeva decât într-un act, act de credinţă într-o realitate care îşi răspândeşte lumina asupra a tot ceea ce există, sau act pur şi simplu prin care modestia umană, renunţând să pătrundă enigma, se resemnează să trăiască în lume fără a mai pretinde să o explice. Atras

de ideea „magică" şi romantică a unui viitor în care omul va avea alte puteri, Moritz cunoaşte şi acel pesimism mistic care consideră existenţa individului ca pe un blestem Ocultiştii, şi în curând gânditorii romantici, admit că unitatea primordială a fost distrusă prin cădere: tocmai acestei concepţii i se alătură Moritz când, victimă a pietismului auster din copilărie, crede că nenorocirile mari şi mici ale vieţii sale îi sunt date „pentru a răscumpăra greşeala pe care n-a comis-o decât *prin însăţi existenţa sa*". Dar imaginaţia poate să-l aducă la gânduri mai consolatoare, care au şi ele o anumită analogie cu teoriile unităţii pierdute şi făgăduite. I se întâmplă să viseze că la destrămarea corpului toate spiritele omeneşti, în număr nesfârşit, plutesc în aer şi sfârşesc prin a se confunda într-o „imensă şi informă masă a sufletelor". Reverie a unui om care suferă tocmai din cauza izolării indivizilor, a barierei de netrecut pe care corpurile o pun între suflete.

O fiinţă chinuită de asemenea nelinişti, neputincioasă să le găsească rezolvarea, urmărită în acelaşi timp de dezechilibrul constant al unei firi nestatornice şi oricând supusă deprimării, va căuta mijloace de apărare împotriva universului exterior, plin de ameninţări. împotriva oamenilor, dar şi împotriva propriilor sale slăbiciuni şi îndoieli, uitarea poate fi găsită în *joc*. Viaţa trebuie luată în joacă, deoarece, atunci când o înfrunţi cu toată gravitatea cerută de problemele şi speranţele ei, este îngrozitoare. Şi nu ajunge să joci un rol în ochii altora: trebuie să ni-l jucăm atât de bine, încât să ne înşelăm pe noi înşine. Să-i arătăm vieţii că suntem în stare să o demascam, să facem din ea o jucărie, să ne dovedim astfel suveranitatea spiritului. Romanticii vor numi această virtuozitate *ironie*, şi o vor înrudi cu poezia Moritz nu cunoaşte încă nici cuvântul, nici arta – în care romanticii vor trece drept maeştri – de a deveni propriul tău spectator şi spectatorul acestui spectator. Refugierea în rolul jucat, transformarea existenţei într-un teatru de vis sunt însă printre mişcările cele mai spontane ale firii sale.

În timpul unei perioade de vagabondaj, deoarece existenţa lui reală i se pare prea puţin romanescă, îşi inventează un trecut mai bun,

„jucând astfel rolurile care îi fuseseră refuzate în teatru". Iluzia merge atât de departe, încât sfârşeşte prin a povesti sincer această aventură unui pastor care îl adăposteşte.

Deoarece trăia numai în lumea ideilor, tot ceea ce i se întipărise o dată în imaginaţie era pentru el real; era în afara oricărei relaţii cu lumea reală, şi peretele care desparte visul de realitate la el ameninţa să se prăbuşească.

I în aceste momente, „revărsarea visului în viaţa reală" – cum va spune Nerval – este un fapt împlinit; jocul a sfârşit prin a face o victimă chiar din acela care voia să ironizeze în mod suveran viaţa Dar Moritz inventează atunci altă piesă; şi astfel la Erfurt devine teolog. Într-adevăr, încă din copilărie, imaginaţia îi zugrăvise cariera de predicator ca pe un joc seducător. Şi foarte de timpuriu dialogul cu Dumnezeu îl consolase de neputinţa de a comunica cu oamenii din jur.

Îşi amintea cu melancolie starea pe care o avea, copil fiind, când vorbea cu Dumnezeu, şi cum întotdeauna era în aşteptarea lucrurilor mari care urmau să se petreacă în el. Aveau aceste amintiri o dulceaţă inefabilă, căci drama pe care imaginaţia pioasă o joacă cu Fiinţa supremă, de care sufletele cucernice se cred când părăsite, când din nou acceptate, dorind-o uneori şi tânjind după ea alteori, simţindu-se uscate şi pustiite sufleteşte – această înscenare are într-adevăr ceva măreţ şi sublim.

Comedie? Poate. Dar comedie exclusiv lăuntrică şi care îşi are sursa în însăşi drama „individuaţiei". Comedie salvatoare la o fiinţă care, ca Moritz, îşi ia în serios visele şi se lasă în voia lor, nu numai o dată, în felul său de viaţă. De altfel, aceste dialoguri infantile cu Dumnezeu au adesea caracterul acelor jocuri de imaginaţie îndrăgite de toţi copiii, atunci când, inventând o făptură, intră cu ea în relaţii foarte complicate şi adesea furtunoase. Anton Reiser îşi aminteşte că, pentru a pune în practică principiile doamnei Guyon. se străduia să aibă cu Dumnezeu raporturi „foarte familiare"; ca să izbutească, „nu vedea niciun rău în a avea din când în când mici certuri cu Dumnezeu, căci, deşi în scrierile doamnei Guyon nu citise nimic de felul acesta, el

considera că asemenea supărări fac neapărat parte din relaţiile familiare". Ţinea să fie cu interlocutorul său divin pe picior de egalitate, făcându-i reproşuri „fără să se jeneze prea mult". Unul dintre jocurile sale preferate era să-şi imagineze că el însuşi este Destinul suveran: aliniind armate de sâmburi de cireşe şi prune pe o masă, lăsa, cu ochii închişi, să cadă asupra lor un ciocan de fier, şi cel care era atins era atins… Iar cea mai mare plăcere a sa era să dea foc unui oraş din căsuţe de hârtie şi apoi să contemple cu o gravitate solemnă şi melancolică grămada de cenuşă.

Moritz ştie exact de unde vine această plăcere, asemănătoare cu aceea lui Neron, la care se observă acelaşi gust pentru teatru: în *Jurnalul unui vizionar*, el scrie aceste rânduri pătrunzătoare care ar putea servi drept epigraf unei întregi estetici romantice:

Cum nu puteam, pentru a fi *egali cu Dumnezeu*, să devenim creatori, am devenit distrugători; noi am creat de-a-ndoaselea, deoarece nu puteam să creăm în sensul viitorului. Ne-am făcut un univers al distrugerii, şi apoi, cu o blândă complezenţă, ne-am contemplat opera în istorie, tragedie şi poeme.

Jocul nu este de ajuns pentru a-l scoate pe Moritz din singurătatea şi angoasa sa: perspicacitatea lui psihologică îl împiedică să fie actorul propriei sale vieţi, aşa cum ar dori. Şi atunci încearcă alte mijloace de depersonalizare şi identificare cu semenii săi sau chiar cu alte făpturi. Tot Maurice de Guerin este cel care ne va oferi un termen de comparaţie. În celebra pagină de jurnal din 25 aprilie 1833. pagină care are o poezie şi o supleţe necunoscute de Moritz, dar care evocă aceeaşi aspiraţie esenţială:

Dacă ai putea să te identifici cu primăvara, să mergi până într-acolo cu acest gând, încât să-ţi închipui că porţi în tine întreaga viaţă. Întreaga dragoste care dospeşte în natură, să te simţi floare, iarbă, pasăre, cântec, răcoare, elasticitate, voluptate şi sănătate totodată! Ce aş face eu atunci? Sunt momente când, concentrându-te asupra acestui gând şi privind fix natura. Îţi închipui că trăieşti ceva asemănător.

Moritz speră şi el să trăiască această experienţă care ne duce cu gândul la jocurile din copilărie ale Bettinei, care se prefăcea floare şi-şi punea o prietenă s-o ude cu stropitoarea.

Rămânea adesea ore întregi privind un viţel, capul, ochii, urechile, botul şi nările acestuia; şi, cum făcea şi cu oamenii străini, se lipea cât putea de animal, trecându-i adesea prin minte gândul nesăbuit că ar fi cu putinţă să pătrundă cu ajutorul gândirii în fiinţa acestui animal… Pe scurt, încă din copilărie spiritul său era preocupat de ce ar simţi dacă ar fi, de exemplu, un câine care trăieşte printre oameni sau un alt animal.

O dorinţă atât de stranie se nuanţează la Anton Reiser cu închipuiri sumbre, inspirate de lecturile pioase din primii ani şi de teama pe care o simte întotdeauna la gândul fragilităţii eului omenesc. Dorinţa sa de a-şi schimba fiinţa îi aduce aminte că într-o zi a asistat la execuţia a patrui criminali, ale căror trupuri ciopârţite erau trase pe roată de călău. Anton Reiser se gândeşte imediat că el şi spectatorii din jur sunt şi ei „buni de ciopârţit".

Uită până la urmă cu totul că era o fiinţă omenească şi se întoarse acasă metamorfozat, având sentimentele şi senzaţiile unui animal. Animal fiind, dorea să mai trăiască; ca om, i-ar fi fost insuportabilă fiecare clipă care i-ar fi prelungit existenţa.

Totuşi, nevoia de identificare nu are la el tot timpul acelaşi caracter morbid. Dorinţa de a trăi viaţa altei fiinţe nu apare decât în mod excepţional, în clipele de cea mai neagră deznădejde, pe când clipele sale cele mai bune sunt cele în care doreşte să se împrăştie în natură; încă din copilărie, impresiile cele mai durabile i-au fost lăsate de natură, şi ar fi putut spune, ca Amiel, că, un peisaj este o stare sufletească". Sentimentul naturii reflectă atât deznădejdile, cât şi exaltările sale. În faţa câmpiei nordice, ploioase şi posomorâte, simte o deprimare foarte wertheriană: singurătatea eului, incapabil să scape de el însuşi, se accentuează în faţa imensităţii.

Simţea ca şi cum ar fi fost copleşit de greutatea existenţei sale. Să fie nevoit zi de zi să se trezească cu el însuşi, să adoarmă cu el

însuşi, să-şi târască după el, pas cu pas, eul pe care şi-l ura… să trebuiască de acum încolo, fără scăpare, să fie el însuşi, să nu poată fi un altul, să fie închis printr-o vrăjitorie în el însuşi – această idee îl cufundă încetul cu încetul într-o disperare care-l aduse pe malul râului…

Dar această impresie aduce întotdeauna după sine şi contrariul ei: încordării îi urmează destinderea. Iar momentele supreme nu sunt pentru Moritz, ca pentru romantici, cele ale pierderii totale a eului în infinit, ci acelea în care expansiunea şi limitarea ajung să se întâlnească în „senzaţia de realitate". Cele mai bune pagini ale sale sunt cele în care natura devine pentru el pe de-a-ntregul simbolică pentru starea sa sufletească, fie că, scăpat de angoase, se înalţă la un fel de melancolie binefăcătoare, fie că, dimpotrivă, peisajul îi oglindeşte tragic drama lăuntrică. El evocă cu predilecţie o câmpie unde îi plăcea să meargă să se odihnească, sub stejarii cei mari şi singuratici, lângă un râu dincolo de care zărea o pădure, apoi turnurile oraşului – acele turnuri şi clopote de care, încă din copilărie, la Hameln, Braunschweig, Hannover, şi mai târziu la Erfurt, sunt legate cele mai dulci visări ale sale.

Toate aceste lucruri îi dădeau întotdeauna minunata senzaţie pe care o încerci de fiecare dată când te gândeşti intens că te afli *chior în acest moment şi* în *acest loc precis*, şi nu în altă parte, că aceasta este lumea noastră reală, lumea la care ne gândim atât de des ca la un obiect care nu e decât „ideal". Şi dacă atunci îţi aminteşti că la citirea romanelor îţi închipui o ţară cu atât mai minunată cu cât e mai îndepărtată, tu însuţi, cu obiectele mari şi mici din jurul tău, te transpui în imaginea pe care şi-ar face-o despre ea un locuitor din Pekin, de exemplu… iar lumea reală din jur se împodobeşte, datorită acestei idei, cu o strălucire neobişnuită, care o face în ochii noştri străină şi minunată, ca şi cum am fi parcurs într-o clipă o mie de leghe pentru a ne desfăta cu spectacolul acesta

Sentimentul de expansiune şi de reculegere al fiinţei noastre se concentrează într-un moment, iar din senzaţia confuză care rezultă de

aici se naşte tocmai melancolia aceea stranie care pune stăpânire pe noi în astfel de clipe.

Poate că Moritz nu este destul de poet pentru ca peisajele sale să fie ceea ce vor fi în curând cele ale romanticilor; dar puţini sunt aceia din preromantismul european care poartă atât de clar pecetea unui sentiment al naturii cu totul nou; formele nu sunt la el decât simboluri ale unei realităţi lăuntrice, frumuseţea trece pe planul al doilea, spectacolul vizual serveşte drept expresie unor evenimente sufleteşti. Ar trebui să citäm în întregime lunga plimbare a lui Anton Reiser. Într-o perioadă de cumplită descurajare; în această nocturnă funebră, impresiile spaţiale şi colorate capătă o valoare lirică datorită marelui contrast dintre sufocarea de la început şi larga eliberare de la întoarcere, de-a lungul lanurilor de gnu, sub ploaia caldă a unei nopţi de vară.

În noaptea întunecată, cerul coborâse atât de jos, încât părea că se sprijină «în toate părţile chiar pe obiecte, vederea era limitată la peticul de pământ pe care-l zăreai în jurul tău. Micimea. Îngustimea satului, a cimitirului, a bisericii avu asupra lui Reiser un efect straniu – i se păru că lucrurile toate sfârşesc astfel într-un văif – sicriul strâmt, înăbuşitor, era sfârşitul sfârşitului – 74

Sufletul romantic şi visul dincolo de asta nu mai exista nimic – iată peretele de scânduri bătute în cuie care interzice muritorilor orice privire spre ceea ce rămâne în urmă. Pe Reiser imaginea îl umplu de dezgust – gândul la acest sfârşit într-un vârf, această oprire în îngust şi mai îngust şi îngustime nesfârşită – după care nu mai era nimic – îl mână cu o violenţă teribilă dincolo de cimitirul strâmt şi îl goni la întâmplare, în noaptea neagră, ca şi cum ar fi vrut să scape de sicriul ce ameninţă să-l închidă…

Ploaia şi întunericul erau tovarăşii cei mai plăcuţi în această plimbare nocturnă de mizantrop – se simţea mare şi liber în mijlocul naturii înconjurătoare – nimic nu-l apăsa şi nu-l stânjenea – se simţea ca la el acasă oriunde voia să se întindă, şi nu era expus privirii nici unui muritor. – în cele din urmă simţi o adevărată voluptate să

străbată lanurile înalte de gnu, fără drum, nici potecă – fără să fie legat de nimic, nici măcar de un scop precis care să-l oblige să-şi îndrepte paşii spre el. Se simţea liber, în liniştea aceasta a miezului de noapte, ca vânatul în pustiu – pat îi era pământul larg – iar natura întreagă era a lui.

Romanul lui *Anton Reiser*, aşa cum îl cunoaştem, se sfârşeşte cu una dintre căderile sufleteşti cele mai disperate ale eroului care îşi petrece dormind săptămâna Crăciunului, refugiat într-o căsuţă singuratică. Momentele cele mai plăcute vor fi pentru el de acum încolo acelea când *viaţa conştientă nu este altceva decât continuarea unui vis*. O altă plimbare nocturnă îl aduce în sfârşit la Catedrala din Erfurt, refugiu unde impresia binefăcătoare a marelui naos. reflexele vitraliilor şi ale lumânărilor înlesnesc apariţia stării de vis. „Băuse din Lethe şi simţea cum îl năpădeşte uşor un somn care-l va duce în ţara împăcării". Momentele acelea erau „ca visele unui om cuprins de febră"; dar nu mai putea să scape de ele, „ele existau, în viaţa lui, şi erau determinate de întregul său destin, încă din copilărie". Recunoştea în ele efectul unei conştiinţe d. e sine „refulate" tot timpul, şi nu mai aspira decât la acele momente de depersonalizare a căror evocare, ce-ar putea sta alături de cele mai bune pagini din Amiel, ne-a lăsat-o în *Jurnalul unui vizionar*:

Pierdusem cu desăvârşire noţiunea de loc; nu eram nicăieri, şi totuşi eram pretutindeni. Mă simţeam smuls din rândul obiectelor şi nu mai aveam nevoie de spaţiu.

„Peretele care desparte visul de realitate" se prăbuşise definitiv, într-o confuzie uneori plăcută, dar cel mai adesea dureroasă. Publicând în 1790 partea a patra a romanului, ultima pe care avu răgazul s-o compună, Moritz plasa fuga aceasta spre spaţiile imaginare pe locul central care i se cuvenea, atunci când anunţa astfel urmarea proiectată:

În el se înfruntau de fapt. ca în nenumărate alte suflete, adevărul şi iluzia, visul şi realitatea, şi nu se ştia care din două va învinge; se pot explica astfel destul de bine ciudatele stări sufleteşti în care se

cufunda. Toată viaţa lui de până atunci nu fusese decât o luptă între ceea ce e în afară şi ceea ce e lăuntric. Totul depinde de felul cum se vor rezolva aceste contradicţii.

Astfel, în propriii săi ochi, problema esenţială a evoluţiei lui era această împărţire între două lumi: o lume reală care îl răneşte şi o lume „ideală", o existentă de vis, în care se refugiază. Crearea aceasta a unei lumi arbitrare în care eul, izbindu-se de cruda realitate, să se poată desfăşura este prima fază a sufletului romantic. Anton Reiser îi cunoaşte modalităţile cele mai felurite, de la simpla refugiere într-un univers al fanteziei sau în rolurile de actor sau de predicator până la meditaţia religioasă sau la pătimaşul cult al morţii. Experienţa tipică, asemănătoare cu a lui Jean Paul la moartea prietenilor săi. a lui Novalis când o pierde pe Sophie von Kiihn, a lui Guerin meditând asupra morţii Mariei sau a lui Nerval căutând peste tot imaginea Aureliei, Anton Reiser o cunoaşte din copilărie când se întreabă ce a devenit unica lui soră: dorinţa de a o regăsi pe moartă, de a comunica cu un alt univers îl face să dispreţuiască această viaţă, să-i simtă limitele, să-şi pună toate speranţele în existenţa de dincolo de moarte. Reiser nu cunoaşte însă şi a doua fază a acestei meditaţii, aceea prin care sufletul, cucerindu-şi credinţa, se întoarce la viaţă, o transfigurează printr-o lumină nouă. recunoaşte necesitatea de a trăi o existenţă superioară *hic et nunc*. Visul rămâne pentru el o altă lume unde poţi evada, care nu-şi împrăştie culorile magice asupra realităţii vizibile.

Avem însă, în legătură cu viaţa poetică a lui Moritz. şi o altă mărturie, căreia încă nu i se dă destulă importanţă: romanul liric *Andreas Hartknopf*. În această operă, mai puţin cunoscută şi pe care din pudoare nu a semnat-o, Moritz transpune într-un alt registru experienţa lui fundamentală: el se zugrăveşte aici nu aşa cum a fost, ci aşa cum ar fi vrut să fie. Iar Hartknopf este o prefigurare mai completă a tipului romantic, de la care Reiser nu avea decât neliniştile şi angoasele. În imaginaţie, autorul desăvârşeşte luarea în posesie a universului, iluminarea realităţii prin vis, la care în viaţa reală nu a ajuns.

III

Ne aflăm într-un fel de labirint. Nu regăsim firul care să ne îngăduie să ieşim de aici, şi fără îndoială nici nu trebuie să-l regăsim.

În *Reiser* se precizează* circumstanţele sau izvoarele visării, însă majoritatea lor sunt poetic evocate doar în *Andreas Hartknopf*, roman fragmentar, îmbucătăţit, care ne redă, mult mai bine decât celălalt, ritmul personal al autorului. Lăsând la o parte toată existenţa cotidiană, el se referă numai la culmi şi abisuri. Iar pe de altă parte, Hartknopf posedă – cel puţin aşa vrea Moritz – tot ce era la Reiser aspiraţie inaccesibilă. Din felul cum e înfăţişat personajul, el dă impresia unuia dintre acei înţelepţi robuşti, creaţi tocmai de imaginaţia celor slabi. Se simte „foarte sigur în mijlocul tuturor lucrurilor ca şi în el însuşi" şi „doarme la fel de liniştit pe sânul şi în sânul naturii ca un copil în poala maică-sii"; „iubeşte noaptea fără să se teamă de zi şi ziua fără să se teamă de noapte, întuneric şi lumină – moarte şi viaţă – repaus şi mişcare ar trebui, după el, să se confunde într-un dulce amestec". Înfăţişarea lui este aceea a unui nemuritor. Acest calm suveran nu apare însă decât în afirmaţiile povestitorului când îşi descrie eroul. Hartknopf trece prin aceleaşi angoase ca şi Reiser; numai că el le depăşeşte. Teama şi dorinţa de moarte sunt înlocuite prin consolatoarea certitudine că va muri: conştiinţa că este muritor îi luminează oarecum viaţa

Prima parte a romanului, *Alegoria*, din 1785, se deschide printr-o lungă plimbare care te face să te gândeşti la rătăcirile lirice şi nesăbuite ale eroilor lui Jean Paul. Hartknopi se îndreaptă totdeauna spre soare-răsare, fără alt motiv decât o atracţie misterioasă care îi porunceşte să salute „în fiecare dimineaţă, închinându-le rugăciunea sa zilnică, primele raze ale soarelui".

Întâlneşte în drum personaje ciudate, un argintar care vindecă bolile trupului îngrijind sufletul, un cizmar care-l citeşte pe Bohme, un paracliser certându-se cu pastorul; în această tovărăşie ajunge în satul lui natal şi trage la „hanul Paradisului", la vărul său, hangiu şi înţelept Ziua se termină printr-o scenă în cimitir, sub clar de lună. Când se

trezește, vederea spânzurătorii trezește în Andreas melancolice amintiri din copilărie; o fântână, foarte aproape de casa părintească, îi dă o stare neobișnuită. Analiza care urmează te obligă încă o dată să te gândești la Proust și la celebrele pagini cu madlena și cu ceașca de ceai, meditația lui Moritz fiind de data aceasta mult mai îndrăzneață decât în episoadele paralele din *Anton Reiser*.

Avu dintr-odată impresia că și-a aruncat privirea în dosul unei perdele care despărțea nu știu ce existență trecută de existența lui de acum. Își amintea de o stare sufletească foarte asemănătoare cu aceasta, și totuși nu putea să lege această amintire de timp și de loc.

În cele din urmă își aduse brusc aminte că în cea mai fragedă copilărie, când întreba de unde a venit, maică-sa îi arăta totdeauna fântâna din vecinătatea casei ca izvorul de unde a căpătat viață. De atunci, ori de câte ori auzea rostindu-se cuvintele *fântână* sau *izvor*, i se năștea în suflet senzația asta ciudată pe care o încerca de obicei când se amintea de vreun obiect din copilăria cea mai îndepărtată.

După Hartknopf, aceste amintiri mai aveau și o altă natură, și despre asta avea ideile sale: pentru el, prima copilărie este ca nul Lethe din care bem uitarea stărilor noastre anterioare. Aici se găsea firul care leagă existența noastră de o alta anterioară, credea el, un fir atât de fin țesut, încât ochiul de-abia îl mai putea deosebi; dar privindu-l cu intensitate, descopereai totuși în cele din urmă ceva, așa cum, dacă-ți aținteşti cu intensitate ochii pe cer, descoperi stelele una câte una. acolo unde la început nu vezi decât azurul.

— Iată însă că ai zărit o stea pe care erai foarte convins că ai văzut-o și o căutai cu ochii pretutindeni, fără s-o poți regăsi. Hartknopf avusese multe momente în viață când în suflet i se făcuse brusc lumină asupra anumitor lucruri, dar care se sfârșise tot atât de brusc…

Vederea acestei fântâni îi era însă mai scumpă decât orice pe lume – și o contemplă îndelung, cu atenție, pentru a se încredința că era într-adevăr aceeași… această fântână sfântă în a cărei imagine păreau că se împreună și se precipită acum nenumăratele imagini succesive ale sufletului său… *Există „numite obiecte materiale a căror*

vedere ne dezvăluie într-o clipă viaţa noastră întreagă, şi poate întreaga noastră EXISTENŢĂ.

Amintirile lui Hartknopf sunt desigur amintirile personale ale lui Moritz. El vorbeşte despre această fântână, a cărei evocare îi dădea de fiecare dată impresia de „contemplare a unor obscure depărtări", într-un articol din revista sa (în 1783) în legătură cu amintirile din copilărie; deşi tonul e mai puţin liric, găseşti încă de aici certitudinea de a putea comunica, prin rememorarea primelor impresii din copilărie, cu regiunile necunoscute ale unei existenţe anterioare. În primul rând, Moritz observă că ar trebui notate cu grijă aceste prime impresii, „care într-un fel sunt baza tuturor celor care urmează; adesea ele se *amestecă pe nesimţite cu celelalte idei ale noastre* şi le dau o direcţie pe care altfel nu ar fi avut-o". Dar el nu se mărgineşte să constate importanţa imaginilor din copilărie şi durata lor în lumea conştiinţei adulte. Mărturisind că ani de zile şi-a pierdut multe ore de singurătate ca să evoce asemenea impresii, el ştie şi care este legătura lor cu viaţa onirică.

Am observat foarte clar că de multe ori acestea nu sunt decât amintiri ale unor amintiri. O idee complet stinsă a reînviat într-o zi în vis; acum îmi aduc aminte de vis şi indirect, doar prin intermediul visului, de ideile reale.

Apoi. după evocarea fântânii din târgul său natal, emite aceeaşi ipoteză ca şi în *Hartknopf*: ideile din copilărie ar putea să fie „legătura imperceptibilă prin care suntem legaţi de stările anterioare, dacă cel puţin ceea ce constituie acum *eul* nostru a mai existat vreodată, în alte condiţii".

Îi sunt dragi aceste idei, şi le va pune şi mai clar în evidenţă caracterul cosmic şi mistic într-un eseu, publicat după moartea sa, în care reia şi completează textele din *Magazin* şi *Hartknopf*, căutând totodată o explicaţie pentru uitarea obârşiei noastre.

Ideile din copilărie sunt ca un fir delicat prin care suntem fixaţi în lanţul fiinţelor, aşa încât suntem în cea mai mare măsură nişte fiinţe izolate, existând pentru ele însele. Copilăria noastră este astfel ca râul

Lethe, din care vom fi băut pentru a nu ne dizolva în Totul anterior şi viitor, pentru a avea o personalitate individuală delimitată cum se cuvine. Ne aflăm într-un fel de *labirint*; nu mai găsim firul care să ne îngăduie să ieşim de aici, şi fără îndoială nici nu trebuie să-l găsim.

— De aceea legăm firul istoriei de locul unde se rupe firul amintirilor noastre [personale] şi trăim, atunci când propria noastră existenţă ne scapă, în aceea a strămoşilor noştri.

Nu s-a născut încă acel Tezeu care să fi găsit cu ajutorul amintirii ieşirea din acest labirint, iar dacă ar exista vreunul ar trebui să-i cerem dovezi precise… De altfel, amintirea n-ar putea să-i slujească decât lui, sau nici măcar lui nu i-ar sluji, căci un asemenea om ar trebui să aibă o forţă sufletească supranaturală, altfel perspectiva care i s-ar deschide l-ar duce în mod fatal pe pragul nebuniei: şi-ar pierde fără doar şi poate eul său izolat, personalitatea; încă viu fiind, el ar înceta să existe.

Trebuiau citate în întregime aceste rânduri extraordinare, despre care Carl Gustav Carus va spune pe bună dreptate, în 1831, că pentru observaţii de o asemenea profunzime ar da toate memoriile care au inundat literatura.

Aceste note ale lui Moritz despre amintire sunt mereu animate de presimţiri pe care doar el putea să le aibă la acea epocă; el ştie că visul este paznicul amintirilor uitate de viaţa conştientă; pune aceste amintiri în legătură cu o existenţă anterioară, care era cufundarea în marele Tot, şi întrevede că acela care ar putea să refacă lanţul complet al amintirilor s-ar smulge din existenţa izolată. Ca şi cum ar fi prevăzut aventura unui Nerval, el îl imaginează pe acest explorator care ar urma obscura nostalgie a originilor şi care, încredinţându-se potecilor Visului şi ale Memoriei, ar evada în necunoscut; gândul lui dă însă înapoi, îngrozit la ideea că probabil nebunia este starea aceluia care, în viaţă fiind, nu mai există şi nu mai găseşte drumul de întoarcere către conştiinţă. În loc să dorească această pierdere de sine, ale cărei ameţitoare plăceri le-a întrezărit o clipă, el binecuvântează uitarea originilor noastre cosmice şi consideră tăcerea „inconştientului

colectiv" drept condiţie indispensabilă a existenţei noastre pământeşti. În acelaşi timp însă, el ghiceşte că aceste amintiri din străfunduri, care nu urcă niciodată până la conştiinţă, decât cel mult uneori în vis, influenţează imperceptibil cursul vieţii noastre diurne.

În ultimele pagini pe care le-a scris, un fragment publicat după moarte, va mărturisi totuşi că dorinţa de reîntoarcere în marele Tot, a nimicirii eului izolat l-a urmărit tot timpul. Dar cu câtă reţinere şi timiditate!

Am avut uneori o senzaţie care m-a îngrozit până în străfunduri, deşi era atât de plăcută. Contemplând măreţia naturii care mă înconjura, mi se părea că mă simt pierdut, că ar fi trebuit să apăs cerul şi pământul pe inima mea, să mă contopesc cu acest frumos univers. Îmi simţeam existenţa cea mai profundă zguduită de această senzaţie; parcă mi-aş fi dorit să mă pierd, anulat dintr-odată în acest Tot, şi să nu mai exist, izolat şi părăsit, ca o floare care se ofileşte şi moare.

* * *

În roman, trecerea de la această experienţă la ideea că viaţa prezentă nu e decât un vis din care ne vom trezi pentru o altă existenţă se face firesc. Pe colina spânzurătorii, la răsăritul soarelui, Hartknopf meditează şi se roagă, când pe neaşteptate apare în spatele lui profesorul din copilărie, parohul Emeritus. Ca şi Emanuel, în *Hesperus* de Jean Paul, preotul începe să vorbească despre ora morţii sale, la care îl roagă pe Hartknopf să vegheze: o ultimă strângere de mână îi va da de veste că bătrânul îşi dă sufletul. Şi compară moartea cu deşteptarea, într-un discurs care dovedeşte o experienţă autentică:

Iată: cât timp nu ne vom fi trezit complet din somnul acestei vieţi, vom dori să reînnodăm mereu frumosul vis pe care-l întrerupe moartea; – dar o dată ce vom fi şters din ochi nisipul somnului, privirea noastră va contempla spaţiile libere – şi atunci vom căuta să ne orientăm în lumea Adevărului, aşa cum la trezire ne aţintim ochii pe o fereastră sau uşă şi observăm toate obiectele din jur, pentru a ne convinge că nu mai visăm…

Pentru ce, prietene, nu ar exista aceste trepte succesive? Adesea

am visat că mă trezesc din vis, în vis cugetăm la visul dinainte: la trezire puteam astfel să cuget la cele două vise ale mele. Al doilea, prin mai marea lui precizie, era un fel de trezire faţă de primul – această trezire aparentă fiind totuşi un vis faţă de adevărata trezire. Şi cine ne spune că această adevărată trezire, la o privire mai clară asupra înlănţuirii lucrurilor, nu-mi va apărea şi ea într-o zi ca un vis? Atâtea lucruri ne rămân, aici jos, obscure şi confuze: este imposibil ca asta să fie adevărata stare de veghe.

Brusc, Emeritus înţepeneşte, privirea îi devine fixă, cade într-un fel de extaz, spre marea spaimă a lui Hartknopf, care crede că bătrânului i-a sosit ceasul morţii. El îşi revine însă şi, luându-şi de mână discipolul, îi spune:

Am avut o senzaţie ciudată: gândindu-mă atât de intens, acum o clipă, că asta nu poate fi adevărata stare de veghe, am avut exact aceeaşi impresie pe care o ai în vis când îţi spui dintr-odată că visezi; de obicei te şi trezeşti Cred că adineaori era cât pe ce să mă trezesc; te-am zărit însă în faţa mea, şi visul mi s-a părut prea frumos; n-am vrut să-l las să-mi scape, iar firul care ameninţa să se rupă a fost înnodat din nou. Te-am luat de mână totuşi pentru eventualitatea că s-ar fi rupt – se va rupe curând, o simt, prietene.

După care Hartknopf începe să cânte un imn care se înalţă încet-încet spre tărâmul bucuriei şi de acolo, de sus, pare că zâmbeşte chinurilor făpturilor pământeşti, pentru ca apoi „să înghită dintr-odată toate necazurile vieţii într-un unic şi imens sentiment de înflorire a eului”. Doar muzica poate să exprime asemenea clipe, şi Moritz, parcă presimţind, ca şi Lichtenberg, că vorbele care îi lipsesc vor fi descoperite în cele din urmă, termină melancolic:

O! ce taină uriaşă e în căderea acestor sunete melodioase care, urcând şi coborând, vorbesc limbajul senzaţiilor pe care cuvintele nu le pot exprima Ce vast domeniu scapă limitelor limbajului: unde este *noul Columb* care, pe marea hartă a cunoştinţelor omeneşti, va înlocui prin noi descoperiri acest spaţiu lăsat liber şi virgin până acum de orice scriere?

Pentru cel care ştie că acest creator al unui limbaj muzical avea să fie Jean Paul, că aceeaşi scenă a iniţierii în moarte avea să fie scrisă de el chiar în noaptea când a murit Moritz, există în această pagină ceva într-adevăr emoţionant şi profetic.

Această contemplare a morţii răspândeşte asupra întregului roman un fel de seninătate care îi era refuzată lui Anton Reiser. Ideea morţii, în loc să despoaie de orice valoare existenţa terestră, cum se întâmplă cu angoasele lui Reiser, concentrează toată atenţia asupra momentului prezent. „Aurora se naşte din întunecimile miezului de noapte – *şi frumuseţea zilei se zămisleşte din umbrele Nopţii*".

La rândul său, Hartknopf, la sfârşitul romanului, devine educatorul lui Moritz, care apare chiar el pe scenă. Când crede că a venit momentul de a-l face să încerce, în toată intensitatea ei, experienţa morţii, Hartknopf îşi obligă discipolul să-şi imagineze, în toată oroarea, apropiata descompunere a corpului, transformat în „excrement al creaţiei"; îi ia mâna, apoi o lasă să cadă, de parcă ar fi fost mâna îngheţată a unui mort, provocând astfel la tânărul om o ameţitoare meditaţie asupra existenţei eului. „Ce sunt, ce am?" Şi la capătul acestei confruntări cu „verbele auxiliare", elevul este atât de detaşat de propriul său corp, devenit pentru el un obiect indiferent, în afara fiinţei sale adevărate, încât Hartknopf poate, fără cea mai mică spaimă, să repete gestul de a-i lua mâna şi de a-i da imediat drumul.

Cu cât cercul din jurul meu devine mai strâmt, cu atât gândul se închide mai mult în el însuşi, şi cu atât coeziunea lăuntrică a ideilor mele devine mai solidă, iar sentimentul existenţei mele mai ferm şi mai neclintit

Alinarea care survine astfel înseamnă într-adevăr, într-un sens, rezolvarea problemelor lăuntrice, rămase la Anton Reiser în stadiul de tensiuni nerezolvate. Sentimentul eului a încetat să mai fie când teamă de izolare, când nebunească exaltare, cufundarea într-un Tot de neconceput. Doctrina concentrării veşniciei într-o clipă, a morţii care delimitează eul şi ne dă adevărata posesiune, echivalează cu un răspuns de ordin speculativ dat angoasei primordiale. Certitudinea

învierii, a „palingenezei", ai cărei adevăraţi chezaşi sunt Visul şi Gândirea, este în primul volum din *Hartknopf* o afirmaţie filosofică. Însă al doilea volum al romanului, *Anii de propovăduire*, apărut cinci ani mai târziu, ca şi celelalte mărturii despre sfârşitul lui Moritz, nu ne îngăduie să presupunem că seninătatea la care a ajuns eroul său a fost pentru el altceva decât o aspiraţie nerealizată.

* * *

În acest al doilea volum reapar aceleaşi teme, îndeosebi temele jeanpauliene sau romantice *avânt la lettre*: poezie a nopţii, contemplare a morţii, meditaţie asupra astrelor, momente de uitare de sine, de pierdere a conştiinţei izolate, ispită „egoistă", în care viaţa nu este decât un vis insesizabil. Tonalitatea generală a căpătat însă o culoare mai „mistică", în sensul ocultiştilor şi al discipolilor lui Bohme. De altfel, Moritz şi-a întinerit personajul şi ni-l arată într-un stadiu în care n-a ajuns încă la înţelepciune; el este pradă chinurilor lui Reiser şi încearcă să scape de ele printr-o rezolvare mai umilă, legându-se de un petic de pământ; se naşte şi o idilă, în contrast cu prigonirile pe care Hartknopf le îndură din pricina propriei sale ciudăţenii; se căsătoreşte, are un copil, în taină lucrează la fierarul satului pentru a încerca să oprească cursul dezordonat al imaginaţiei sale.

Pământul care te poartă nu dispreţuieşte sărutul paşilor tăi… chiar cel mai uşor dintre ei răsună în străfundurile sale; el cheamă la sânul lui printr-o dulce ademeneală pasărea care zboară şi săgeata înaripată… Privirea ta se înalţă spre cer – dar pământul o readuce spre iarba şi pietricica de la picioarele tale.

Această resemnare înţeleaptă nu mai este cea a lui Emeritus şi a discipolului său, „asemenea unor corzi nici prea slăbite, nici prea întinse, care dau nota justă în marele concert al creaţiei"; e mai fragilă, tocmai pentru că reprezintă acceptarea limitelor, iar captivitatea aceasta abia că trezeşte vechile angoase ale lui Moritz. Un imn arzător înălţat extazului rupe brusc armonia precară în care a vrut să se ascundă eroul. „Să ieşi din tine însuţi, să te transpui în ceva care nu eşti", această aspiraţie niciodată satisfăcută face ca încercarea de idilă

să apară întru totul meschină. Şi după exaltarea extazului, Hartknopf încheie brusc, descurajat: „Încă nu a venit ora spulberării. Broasca ţestoasă se retrage în carapacea ei de stâncă, ariciul în cuibul lui de ţepi”. Mica lui viaţă i se pare din nou strâmtă, „desenată în faţa sa ca o hartă geografică”. Hartknopf cunoaşte „cel mai tainic chin”, acela de a fi pentru femeia iubită odinioară omul care nu mai eşti; câtva timp se mai înfrânează şi vrea să obţină de la sine însuşi sacrificiul propriei sale libertăţi. O idee mistică îi dă însă curajul dureroasei rupturi: ideea de *despărţire*, „prima lege a naturii, mamă a durerilor care zămislesc fericirea, reînnoieşte fără încetare formele şi menţine Totul într-o tinereţe veşnică”. Această idee „a morţii şi devenirii”, care va juca un mare rol în romantismul filosofic, îl eliberează pe Hartknopf. Un vis simbolic, pus în versuri stângace, îi deschide calea imensităţii: el va urma chemarea neliniştii sale, îşi va părăsi soţia şi copilul pentru a pleca spre Orient în căutarea sinelui, nutrind speranţa de a găsi la capătul acestei noi existenţe înţelepciunea şi deplinătatea

*

Moritz apare astfel drept principalul vestitor al romantismului oniric şi metafizic, nu atât prin paginile din *Magazin*, unde studiază psihologia visului, cât prin confesiunile lirice din romane. În eseurile sale teoretice, el se străduieşte să fie omul ideilor sale din momentul acela, om al raţiunii şi al renunţării; dar totodată el suprimă contactul cu angoasele, dorinţa de a le da un răspuns, care în mod sigur este, prin însăşi natura sa, singura poartă deschisă spre metafizică. Atunci când, simţind limitele de nesuportat ale timpului şi ale spaţiului, fragmentarea existenţei umane, el caută să le găsească un remediu, ajunge la exaltate meditaţii asupra morţii şi a Totului, care sunt cele mai frumoase momente ale gândirii sale; în vreme ce, lăsându-se doar în voia dorinţei de a studia în mod obiectiv şi izolându-şi cugetarea de sursele tulburi ale fiinţei sale, nu obţine decât consideraţii destul de reci.

Intuiţiile sale cu privire la vis schiţează două atitudini pe care le vom regăsi adesea Pe de o parte, am văzut ce reprezenta visul pentru

Hartknopf: reminiscenţa stărilor anterioare conştiinţei izolate a individului – idee pe care o vom întâlni şi la Schubert, Carus, Schopenhauer, şi mai târziu, cu alte nuanţe, la C.G. Jung. Pe de altă parte, lumea visului este pentru el simbolul unei existenţe ireale, al unei „lumi ideale", expresie a subiectivismului absolut pe care Anton Reiser îl numeşte „egoism". Şi, de aici, tulburarea sa ne face să o presimţim pe aceea a lui Tieck sau Brentano, aşa cum momentele sale de „depersonalizare" prefigurează extazul lui Jean Paul.

Dincolo de aceste asemănări, valoarea lui Moritz stă însă în originalitatea dramei pe caje a trăit-o: fiecare dintre atitudinile sale este un răspuns la problema propriei sale vieţi, aceea a eului care când încearcă prin imaginaţie cufundarea într-o realitate în care să poată înflori, când simte orice dat din afara lui drept o închisoare înăbuşitoare.

CARTEA A DOUA *Visul*, *natura şi reintegrarea*

Repausul strămoşilor noştri dinţii a fost un somn adânc; *iar mişcarea lor*, *un dans ameţitor*. *Şapte zile au rămas muţi în meditaţie sau* uimire – *apoi au deschis gura pentru a rosti cuvinte înaripate*.

HAMANN

Aflat în faţa spectacolului universului şi participând la viaţa acestuia, omul îşi pune o întrebare la care se simte obligat să dea răspuns, pentru că de acest răspuns depinde însuşi sensul întregii sale existenţe. Fie că se crede el însuşi autorul ideilor sale, fie că e convins că acestea îi sunt revelate, nu scapă de teamă decât prin dialogul lăuntric, în care nici nu şi-ar putea pune alte probleme decât cele a căror rezolvare o poartă mai dinainte în el.

Fiind convins că lumea exterioară este chiar lumea reală şi că simţurile noastre ne dau copia ei exactă, omul secolului al XVIII-lea nu era stăpânit de altă nevoie decât de aceea de a şti modul de funcţionare al organelor cunoaşterii, nu avea altă speranţă decât să le perfecţioneze la nesfârşit, pentru a dobândi o putere din ce în ce mai mare asupra „datului". De la simţuri la intelect, de la intelect la simţuri, un circuit perfect, un mecanism reglat cu pricepere este de ajuns

pentru contactele noastre cu „exteriorul”. Şi, de vreme ce intelectul este stăpân, universul este neapărat conceput conform legilor intelectului, în aşa fel încât se poate măsura, se poate analiza la nesfârşit, fragmentat în compartimente care nu comunică între ele. Liniştit de această suveranitate a spiritului uman şi de posibilitatea de a explica într-o zi totul fără să mai dăinuie nicio putere obscură, nici în noi, nici în spatele devenirii cosmice, omul nu mai înţelege ce pot să însemne imaginile: mitul, poezia, religia devin pentru el simple materii de studiu, produse ale spiritului, al căror interes stă numai în aceea că furnizează câteva documente psihologului. Mitul trece drept forma primitivă a unei cunoaşteri pe dibuite care nu surprinde decât frânturi desfigurate ale realului; dacă nu te mai recunoşti pe tine însuţi, cu atât mai mult nu poţi recunoaşte nicio altă prezenţă, nicio altă realitate. Poezia devine un joc, o virtuozitate şi un divertisment, care satisface anumite necesităţi oarecum puerile ale spiritului nostru şi care se poate transpune tot aşa de bine într-o proză bună. Orice religie autentică se destramă deopotrivă sub privirea care disecă şi care nu vede în ea decât o formă, printre multe altele, de civilizaţie, caracteristică pentru stadiile „primare”; sufletul, divizat în facultăţi juxtapuse, în rotiţe demontabile, nu mai are centru, nici existenţă indivizibilă; el nu mai reprezintă acest loc privilegiat din noi înşine în care trebuie să cobori pentru a percepe o altă realitate decât „datul” exterior.

Universul unui individ sau al unui secol este după chipul şi asemănarea spiritului nostru: unitatea lui nu există decât pentru acela care crede în propria sa unitate; ea se fărâmiţează la nesfârşit pentru acela care nu se mai află în centrul ei, de unde să poată da cuvântului „suflet” întreaga lui valoare de neînlocuit

Dar „umanismul” secolului al XVIII-lea, ca şi cel al zilelor noastre, se dovedeşte a fi mult inferior în comparaţie cu ceea ce numeau astfel grecii sau italienii Renaşterii. AvGpconoţ u. expov recăv TCOV „omul este măsura tuturor lucrurilor”, a însemnat în secolul al XVI-lea că omul este rezumatul, „microcosmul” universului; că este o

unitate completă, ca şi universul; că, prin urmare, Realul nu poate fi ciMosciitjdecâti) na euaoaştentă de sine şi prin aoaão amnţe1-sale cu a noasM. Tot atâtea propoziţii care nu pot ÎTrBdnse" isâlenzuă Ksmşi intelectualism şi care aveau să fie reînviate de romantici, redând totodată Mitului, Poeziei, Religiei valoarea lor profundă. Poate că în două ipostaze, cea a epocii şi a sufletelor „primitive" şi cea a secolelor şi a spiritelor „luminate", orgoliul omului este la fel de cutezător. Există însă o mare deosebire în ceea ce priveşte calitatea acestui orgoliu şi a speranţelor pe care omul le nutreşte. Pe de o parte, la raţionalişti, el se leagă de forţele noastre cele mai vădite şi mai superficiale. Pe de altă parte, la mistici şi la poeţi, se hrăneşte din certitudinea asemănării noastre în ceea ce avem mai profund cu o realitate misterioasă care ne depăşeşte cu mult, iar acest orgoliu este în cele din urmă o supremă umilinţă. El păstrează vie spaima condiţiei umane, este mereu uimit în faţa misterului nostru, ştie că făptura e supusă unui

Destin de necunoscut şi îşi asumă misiunea de a percepe toate semnele pe care acest Destin ni le trimite despre existenţa sa. Pentru el, Mitul este mai real decât catalogul datelor senzoriale; poezia – o datorie superioară comportării sociale; prezenţa divinului este mai sigură la ochii lui decât legile gravitaţiei şi înlănţuirile logicii.

…"-Secolul al XVIII-lea a fost, cel puţin la suprafaţă şi în prima sa jumătate, secolul fără *uimire*, fără spaimă, şi în consecinţă, fără o încredere autentică, fiindcă încrederea ce o avea în sine nu merită să se numească astfel: a fost un secol surd la chemările destinului, orb în faţa semnelor şi a imaginilor Dar sub această siguranţă aparentă, sufletele unora trăiau o nelinişte prevestitoare, Lichtenberg şi Moritz, Hamann şi Herder, tânărul Goethe şi Jean Paul, la alte părţi Jean-Jacques şi chiar Diderot, pietiştii şi ocultiştii, toţi, la diferite niveluri şi cu mai multă sau mai puţină tulburare sau forţă creatoare, încep să perceapă din nou lumea ca pe o prelungire a lor înşile şi propria lor fiinţă parcă înserată în fluxul vieţii cosmice. Psihologia mecanicistă nu le mai ajunge, şi nici dezbaterile strict intelectuale. În ceea ce scriu ca şi în faptele din viaţă, în gândirea şi lirismul lor, ei

încep să nu mai considere valoros decât ceea ce îi angajează pe de-a-ntregul. Spre deosebire de epoca empirică de dinainte şi de perioada ştiinţifică de după, ei nu se încred decât la intuiţii, întărite de câte un şoc afectiv. Locul certitudinilor se deplasează de la evidenţa logică spre adeziunea pătimaşă. Ca întotdeauna, revolta titanică şi umilinţa mistică merg mână-n mină; ambiţiile prometeice ale romantismului şi cultul geniului, care este asimilat lui Dumnezeu, sunt mai aproape de supunerea religioasă şi de adoraţie decât inerţia sufletului, caracteristică ştiinţei experimentale. De la o atitudine strict psihologică se trece din nou la o experienţă lăuntrică, destul de adâncă şi de îndrăzneaţă pentru a face să renască o eră metafizică: romantismul va accepta aventura cu toate riscurile, eşecurile, dar şi şansele ei. Şi el va reînvia mari mituri, mitul Unităţii universale, al Sufletului lumii şi al Numărului suveran; ba chiar va mai crea şi altele: Noaptea, păzitoaiea comorilor – Inconştientul, sanctuar al dialogului nostru sacru cu realitatea supremă – Visul, unde orice spectacol e transfigurat, unde orice imagine devine simbol şi limbaj mistic.

CAPITOLULUI

Renaşterea renaşte

Dar cunoaşterea de sine, *această coborâre în infern*, *ne* deschide *calea spre divinizare*.

HAMANN

Răspândită în întreg curentul literar" al romantismului, tendinţa de a concepe lumea şi omul în unitatea lor esenţială s-a afirmat la acei gânditori de la începutul secolului al XIX-lea numiţi îndeobşte „filosofii jialurii". Desigur, e cazul să distingem printre ei diferite orientări, precum şi opoziţii destul de puternice. Speculativi sau experimentişti, ocultişti-şi magnetizatori, alchimişti sau chimişti, creştini sau panteişti, toţi aceştia au fost învrăjbiţi şi nu numai o dată, şi de divergenţe politice. Amănuntul istoric nu are însă importanţă, şi ne este de ajuns să scoatem la iveală tendinţele dominante care fac din această mişcare o reacţie unanimă împotriva secolului defunct şi care, în acelaşi timp, îi conduc pe toţi aceşti filosofi la un studiu deosebit de atent al

revelaţiilor somnului.

Diferite curente spirituale au pregătit această înflorire a iraţionalismului, care n-a fost nici atât de bruscă şi nici atât de nouă pe cât s-ar părea. Neoplatonismul Renaşterii italiene şi germane afirmase deja câteva dintre ideile fundamentale, adoptate ulterior de majoritatea „fizicienilor romantici". Pentru Kepler, Paracelsus, Nicolaus Cusanus sau Agrippa de Nettesheim, ca şi pentru Giordano Bruno, universul este o fiinţă vie, înzestrată cu suflet; o identitate esenţială leagă între ele toate fiinţele individuale, care nu sunt decât emanaţii ale Totului. O relaţie de *simpatie* universală guvernează toate manifestările vieţii şi explică credinţa tuturor gânditorilor Renaşterii în *magie*: niciun gest, niciun act nu este izolat, consecinţele ei eficace se extind la întreaga creaţie, şi actul magic atinge în mod foarte firesc lucrurile şi fiinţele cele mai depărtate. *Astrologia* este şi ea de la sine înscrisă în sistemul tuturor acestor filosofi: analogia esenţială care există între natură şi om ne îngăduie să admitem, fără să ne mirăm, că fiecare destin este legat de mersul astrelor şi al constelaţiilor. Omul se găseşte în centrul creaţiei, unde ocupă un loc privilegiat în lanţul fiinţelor, datorită demnităţii sale de făptură care gândeşte şi are conştiinţă, de oglindă în care universul se reflectă şi se cunoaşte. Şi invers, g Y *i* în centrul lui însuşi Acunoaşte oenijffggsp. ştă Ţin cea şi înseamnă a coborî în sine – „Nu ochiul îl face pe orâi să" vad, spunea Paracelsus, ci dimpotrivă, omul face ca ochiul să vadă". [Cynoaşterea realului se înfăptuieşte printr-o pură contemplare lăuntrică, printr-o experienţă trăită; ca toţi misticii, aceşti filosofi vorbesc bucuros despre o na*ştere a* lui Dumnezeu în sufletul nostru, sau, ca să împrumutăm limbajul semnificativ al lui Claudel, de o co-*naştere a* lui Dumnezeu şi a sufletului nostru. Numai pornind de la acest centru din noi înşine se poate percepe în mod just lumea exterioară, printr-o nouă analogie şi o nouă co-naştere; căci creaţia vizibilă are o valoare pe de-a-ntregul si*mbolică,* şi fiecare dintre manifestările sale este pur şi simplu o aluzie la Un*ul,* la care trebuie să ajungem prin intermediul ei.

În toate încercările lor, aceste spirite ale Renaşterii tindeau

către o percepere globală a Totului; procedeul lor nu era niciodată analitic şi, aşa cum medicina lor nu îngrijea organele izolate, ci avea întotdeauna pretenţia că tratează omul în întregime, în ştiinţă nu cunoşteau nicio specializare: o cunoaştere parţială era pentru ei egală cu o necunoaştere, iar „umanismul" lor, departe de a se limita la ceea ce este uman, cuprindea în mod firesc întregul univers, care, după ei, ne este cunoscut nu numai prin organele noastre îndreptate spre exterior, ci şi prin nenumărate potriviri lăuntrice. Iar marele mister, pe care îl urmăreau pe atâtea căi diferite, era o formulă în stare să exprime în acelaşi timp ritmul Totului şi ritmul analog al fiecăreia dintre formele sale de viaţă. Aşa se explică speculaţiile lor matematice: doar numărul poate să înfăţişeze o realitate concepută esenţial ritmic.

Totuşi, filosofia carteziană şi postcarteziană triumfase asupra acestei mistici „analogice" şi „simboliste" care, izgonită din meditaţia înaltă, se contopise cu curentul secret al superstiţiilor şi doc frânelor oculte, unde se pare că gândirea omenească trebuie să se scufunde periodic pentru a corecta raţionalismul pur spre care o împinge pornirea ei spre uşurătate. În sectele de iniţiaţi, atât de active tocmai în secolul „luminilor", ideile cele mai înalte ale neoplatonismului, introduse în Germania de către magistrul Eckhart (care nu le cunoştea originea), de către Paracelsus, Agrippa de Nettesheim şi de olandezul Van Helmont, apoi reluate şi încărcate cu interpretări biblice de către Jakob Bohme, s-au amestecat în cele din urmă cu nenumăratele aluviuni de origine orientală care supravieţuiau în ocultismul tradiţional. În Franţa, practicile destul de grosolane ale lui Martínez de Pasqualis şi sistemul teosofic al Filosofului necunoscut, în Germania sectele de iluminaţi şi magia lui Eckhartshausen reînnoiesc această tradiţie. De acum înainte, ideea de analogie se complică cu mituri menite să explice originea răului. Nu numai că natura şi spiritul (îndeosebi spiritul nostru) sunt de aceeaşi esenţă, fiind amândouă emanaţii ale Cauzei unice; mai mult, coruperea spiritului uman a atras după sine *căderea naturii* înseşi. Pentru un Saint-Martin, omul s-a întors spre o altă lumină decât aceea a cărei supremă manifestare era

predestinat să fie. şi materia s-a născut din cădere; căci Dumnezeu a creat-o ca să oprească goana către abis şi să-i dea omului o lume în care să mai aibă o şansă de a se izbăvi. În actuala stare de lucruri, omul păstrează, în străfundurile fiinţei sale, rămăşiţele destinului dintâi şi amintirea întunecată a paradisului de la începuturi. Dacă reuşeşte să asculte semnele lăuntrice care-i sunt date, să coboare din nou în sine, într-atât încât să poată, printr-o magie prin excelenţă spirituală, să pună iar stăpânire pe germenii care mocnesc în sufletul lui, el va realiza propria sa reintegrare în Dumnezeu; totodată însă el va restitui creaţia întreagă în unitatea ei primordială. Numai omul, autorul propriei sale căderi, poate fi făuritorul împăcării, salvatorul naturii. El este „o fiinţă menită să-l continue pe Dumnezeu, acolo unde Dumnezeu nu se mai face cunoscut prin el însuşi… El îl continuă în ordinea manifestărilor şi a emanaţiilor, pentru că acolo Dumnezeu nu se face cunoscut decât prin imaginile şi reprezentanţii săi". Dacă „omul stăpânit de dorinţă" aspiră la armonie şi unitate este pentru că el descoperă în el urmele, căci n-ai putea să doreşti ceea ce nu ai cunoscut mai întâi. „Toate tind către unitatea din care toate au ieşit" Cuvântul, principalul factor al acestei reintegrări, păstrează analogia cu Cuvântul care a creat lumea; de aceea actul poetului este sacru şi literalmente creator. Muzica, la rândul ei, poate contribui la magia salvatoare, de vreme ce principiul ei, numărul, este reflectarea numerelor care conduc mersul aştrilor, al secolelor şi al întregii naturi.

Gândirea lui Saint-Martin i-a interesat în Germania pe Lavater, Hamann, Herder şi Jacobi, înainte de a-i pasiona, din generaţia următoare, pe Baader, Kleuker, Schubert, Zacharias Werner şi mulţi alţi scriitori. Deşi majoritatea lor, mai ales cei mai vârstnici, au manifestat o oarecare neîncredere faţă de limbajul ocultist, ei au fost totuşi dintre aceia care au întărit iraţionalismul în ascensiune şi, colaborând la crearea de noi mituri, au favorizat apariţia romantismului filosofic.

* * *

Hamann, „Magul Nordului", a fost poate cel dintâi care a încercat

un studiu psihologic al fiinţei omeneşti unde, sub imperiul metafizicii sale creştine, să depăşească simpla descriere a facultăţilor psihice şi a mecanismului lor. Începând cu *Memoriile socratice* din 1759, el încearcă să respingă empirismul sprijinindu-se pe un raţionament analogic.

Aşa cum omul a fost creat după chipul lui Dumnezeu, tot aşa şi corpul pare să fie *o figură* sau o imagine a sufletului. Dar osatura noastră ne rămâne ascunsă, căci suntem alcătuiţi în taină şi parcă sub pământ cu atât mai mult rămâne pentru noi o taină formarea ideilor noastre!... Fiecare idee se naşte într-un mod deosebit şi absolut

Totodată, Hamann este unul dintre cei dintâi, înainte de *Sturm und Drang*, care dă cuvântului *geniu* întreaga sa însemnătate: daimonul socratic, geniul care-l inspiră pe Homer sau pe Shakespeare, zadarnic s-a încercat definirea lui prin cutare sau cutare combinaţie de însuşiri: el e de nedefinit, nu se supune nici unei explicaţii raţionale.

Această regiune particulară, care nu poate fi redusă la-însuşirile sufletului, unde se nasc ideile noastre, de unde ţâşneşte geniul, acest loc „subteran" dintre noi este încă de pe acum ceea ce curând se va numi *inconştientul*. Şi dacă încă mai şovăim să întrezărim aici prima schiţare a unui mit romantic, o frază pe care însuşi Hamann o subliniază în răspunsul său la criticile aduse de Moses Mendelssohn la *Noua Heloisă* (1762) e de ajuns ca să ne înlăture îndoielile:

Toată taumaturgia estetică nu poate să înlocuiască cel mai mărunt sentiment spontan; *doar cunoaşterea de sine*, *această coborâre în infern*, *ne deschide calea spre divinizare*.

E aici, aproape în aceiaşi termeni, esenţa gândirii lui Novalis: „Calea cea tainică duce spre interior; e în noi. sau nicăieri.

veşnicia cu lumile sale, trecutul şi viitorul..." Şi, odată cu această încredere acordată spontanului, revelaţiilor intuiţiei necontrolate, găsim la Hamann şi speranţa prin care, pe această cale a cufundării în tainice abisuri, se ajunge la o putere supraomenească.

Estetica într-o nucă, din 1762, completează această formulă şi, tot în stilul cu bruşte fulgeraşi al „Magului", îi arată prelungirile:

Numai pasiunea dă abstracţiunilor, ca şi ipotezelor, mâini, picioare.

aripi; imaginilor şi semnelor, ea le dă suflet, viaţă, limbaj. Unde se vor mai găsi concluzii mai rapide? Unde oare se naşte elocvenţa, acest bubuit de tunet, şi fratele ei, fulgerul monosilabic?... Perfecţiunea planurilor noastre.

I vigoarea executării lor, conceperea şi naşterea ideilor noi şi a exprimărilor y noi, munca şi odihna înţeleptului, consolarea şi dezgustul cu care se alege.

Ytoate acestea, refugiate la sânul rodnic al pasiunilor, scapă simţurilor noastre.

Întreaga bogăţie a vieţii ţine aşadar de abisurile inconştientului; dar cum să o recunoşti? Cum să înfăptuieşti coborârea în infernul lăuntric? Prin cuvânt şi poezie, căci: /

I Simţurile şi pasiunile nu vorbesc decât prin imagini, nu înţeleg decât *imaginile*. Tot tezaurul cunoaşterii, ca şi cel al fericirii omeneşti, constă în imagini. Vârsta de aur de la începuturi a fost vârsta când omenirea vorbea Jltmba sa maternă, adică poezia, anterioară prozei aşa cum grădinăritul este ţ anterior agriculturii; pictura scrierii; cântecul declamaţiei; metaforele raţionamentelor; şi trocul comerţului.

— Hamann îşi reprezintă starea strămoşilor noştri din timpurile străvechi ca pe un somn adânc alternând cu „dansuri ameţitoare"; multă vreme neclintiţi, „muţi în meditaţie sau *uimire*", ei îşi deschideau pe neaşteptate gura pentru „cuvinte înaripate". La început n-a fost acţiunea, cucerirea puterilor utilitare, ci contemplaţia, acest mod deosebit de stăpânire a universului. Uimire în faţa lumii, uimirea primei făpturi şi a „primului istoric al creaţiei", adică a mitului biblic: apariţia naturii şi bucuria omului în faţa ei sunt exprimate în cuvintele: *Fiat Lux*! „Atunci se simte pentru prima oară *prezenţa lucrurilor*". Astfel, Hamann recurge la mit ca la documentul cel mai revelator şi îl abordează cu o teamă analogică: tocmai pentru că posedă el însuşi facultatea de a se mira găseşte în povestirea biblică şocul răscolitor pe care l-a avut prima făptură la prima izbucnire a luminii: brusc,

lucrurile apar. pe de-a-ntregul noi, încărcate de deplina lor semnificaţie, aşa cum nouă ni se arată doar în momentele privilegiate: aşa cum i se arată poetului.

Dar, după părerea lui, şi omul se pătrunde de lumină, atunci când poate să aibă această privire poetică. Dumnezeu, care a creat natura, l-a făcut pe om *după chipul şi asemănarea sa*; aici stă toată taina destinului omenesc. Şi principala asemănare a omului cu creatorul său constă în aceea că amândoi sunt invizibili: „Corpul, imagine voalată, chipul şi mâinile sunt schema vizibilă în care suntem învăluiţi: asta nu este însă decât *semnul* care ne dezvăluie *omul ascuns din noi*". Şi iată că inconştientul, realitatea „subterană", misterul lăuntric este arătat dintr-odată drept prezenţa unui suflet divin, sau drept o „analogie" cu Dumnezeu, invizibil şi totodată vizibil în natură. Ca şi corpul nostru, universul sensibil are o semnificaţie pur simbolică. Despre acest simbolism inerent lucrurilor şi întregului univers creat, Hamann are o noţiune profundă aşa cum nu mai găsim decât la un Claudel; pentru el întreaga creaţie este

„Un cuvânt adresat făpturii prin mijlocirea făpturii; căci într-o zi îţi vorbeşte de următoarea, o noapte o vesteşte pe cealaltă". Acest cuvânt „străbate toate tărâmurile până la capătul lumii, şi răsunetul lui poate fi auzit în orice dialect".

La începuturi, revelaţia Invizibilului prin sensibil a fost perfectă; dar, „fie că greşeala e în noi, fie că e în afara noastră", natura nu mai e pentru noi decât un poem în dezordine, *disjecta membra poetae*: savantului îi revine să adune bucăţile împrăştiate; filosofului să le explice; doar *poetului* îi e dat nu numai să le imite, dar şi să le reconstituie unitatea Nimeni altul decât el nu poate să regăsească „vorbirea îngerilor", cuvântul potrivit în care simbolul vizibil şi realitatea pe care o exprimă să se confunde. Misiunea poeziei este de a recrea limbajul dintâi, de a restitui pe de-a-ntregul contemplarea *uimită* şi prima *prezenţă a lucrurilor*.

Hamann extrage aici, din adâncul experienţei sale personale, ceea ce majoritatea romanticilor vor găsi pe căi asemănătoare, tocmai

pentru că aceste intuiţii sunt fireşti la cei înzestraţi cu puterea de a se mira şi a se înfrunta cu universul. În această concepţie, în care natura e asimilată unei vorbiri simbolice, romantismul îşi va căuta bazele esteticii sale, şi unii – mai ales Schubert – pe ea vor întemeia interpretarea visului.

Hamann însuşi nu pare să se fi interesat de vis, dar măcar o dată a recurs la imaginea somnului pentru a exprima mai bine opoziţia sa faţă de raţionalism. Într-o scrisoare din 1759, chiar în momentul când un fel de conversiune lăuntrică iscase brusc în el afirmaţiile esenţiale pe care le va dezvolta tot timpul vieţii, el opune astfel primatului conştiinţei un argument teocentric:

După Klopstock, starea de veghe fizică este aceea a unui om care este conştient de el însuşi; acesta este însă adevăratul somn al sufletului. Nu trebuie să considerăm treaz spiritul nostru decât atunci când *este conştient de Dumnezeu*, când gândeşte şi îndură întru Domnul, când recunoaşte, în jurul lui ca şi în el, atotputernicia Domnului.

Totul este adevărat pentru cel care visează, şi totuşi totul e iluzie. Tot ce se întâmplă în jurul lui, interlocutorul său, pericolul care îl ameninţă, fericirea care îl aşteaptă la trezire, toate astea îi scapă, parcă nici n-ar exista pentru el. Nu vede, nu aude, nu înţelege nimic – şi totuşi mult mai mult, desigur, din punctul lui de vedere, de om care visează, decât omul treaz care se află lângă patul său. Somnambulul… săvârşeşte acte primejdioase cu mai mare siguranţă decât ar putea s-o facă cu ochii deschişi.

Nu există altă conştiinţă adevărată decât conştiinţa de Dumnezeu, sau conştiinţa pe care Dumnezeu poate să ne-o împrumute şi care nu se confundă câtuşi de puţin cu evidenţa stărilor noastre „lucide": Hamann are încredere numai în experienţa lăuntrică, într-o adeziune care priveşte întreaga fiinţă, şi nu numai facultăţile intelectuale.

Acesta este de fapt punctul – un punct foarte important – prin care Hamann se deosebeşte de discipolii săi iraţionalişti şi romantici,

ca şi de contemporanii săi, raţionaliştii. Dacă, spre deosebire de Frederic al II-lea, „marele filosof de la Sans-Souci", lui îi plăcea să se numească *micul filosof cu mare grijă K* prin asta voia să arate că neliniştea religioasă era centrul preocupărilor sale. Şi nu numai neliniştea şi experienţa personală, înţelese în sensul unui fideism sau al unei religii a sentimentului natural – ci grija pentru destinul uman, văzut prin prisma pericolului de a cădea în păcat, a conflictului cu lumea şi rânduielile ei. Geniul şi credinţa se înrudesc şi sunt în egală măsură subversive: aşa cum geniul se manifestă prin entuziasm şi umor, adică printr-un stil profund original, neprevăzut, revoluţionar, tot aşa credinţa este în opoziţie

1 Joc de cuvinte. Palatul lui Frederic al II-lea se numea palatul Sans-Souci – Fără Grijă (n.tr.).

dialectică cu orice scop exclusiv terestra Acest creştinism paradoxal şi paulinian îl anunţă deja pe Kierkegaard, cititor asiduu al lui Hamann: *existenţa* e deasupra înţelegerii; credinţa este un act, o conversiune a fiinţei, şi prin aceasta e superioară raţiunii, pentru care ea reprezintă un scandal. Mărturia esenţială este nu consim-ţământ universal, ci transformare totală a fiinţei. Acest creştinism, pe care Hamann pare să-l fi extras numai din lectura scripturilor, îl deosebeşte net de religiozitatea romantici Fără îndoială, un Schleiermacher nu va mai gândi, ca optimiştii din secolul al XVDI-lea, că raţiunea şi credinţa concordă în mod necesar; ci va acorda o încredere deplină *sentimentului* religios spontan şi, fidel în această privinţă rousseauismului, va crede într-o anumită armonie între natură şi credinţă. Hamann vorbeşte uneori şi despre o analogie esenţială între simţul lăuntric şi credinţă, dar o înţelege altfel: omul nu este analog cu Dumnezeu decât în acest centru din el însuşi care-i este ascuns, şi nu poate să ajungă la el decât printr-o convertire totală, care face din el un om „nou".

Dacă însă, prin caracterul dramatic şi absolut al creştinismului său, Hamann nu poate fi confundat cu pietiştii şi fideiştii, el împărtăşeşte totuşi, ca şi toată epoca al cărei principal precursor este,

simţul nemijlocit şi nevoia constantă de unitate. În psihologie, ca şi în estetica sa, ca în fiecare rând din scrierile sale, el este întru totul pătruns de ideea de totalitate, integritate şi organicitate. În plin secol al analizei şi al disecţiei nesfârşite, el nu foloseşte decât procedee intuitive şi globale, nu porneşte decât de la experienţe totale; şi admirabila violenţă a stilului său vine din aceea că el exprimă numai aceste izbucniri de lumină lăuntrică, fără să stabilească între ele racordurile construcţiei logice. Natura este pentru el un nesfârşit discurs, fiinţa omenească un tot indivizibil, poezia perceperea realităţii unice şi ascunse. Şi nu pregetă să repete acest principiu:

Tot ce întreprinde omul, cu fapta sau cu vorba, trebuie să izvorască din toate însuşirile sale la un loc: tot ce e izolat merită să fie condamnat

Critica adusă de Goethe acestei *lex continui* e deosebit de revelatoare şi ne lasă să întrezărim una dintre articulaţiile importante ale acestei epoci, unul dintre punctele de divergenţă de la care se multiplică şi se diversifică experienţe spirituale la început identice.

Splendidă maximă, spune el, dar foarte greu de urmat! Poate că e potrivită pentru viaţă şi pentru artă; dar ori de câte ori e vorba de o comunicare *prin cuvânt* care să nu fie propriu-zis poetică, se iveşte o mare greutate. Căci cuvântul trebuie să se detaşeze, să se izoleze, ca să spună, să însemne ceva Atunci când vorbeşte, omul trebuie pentru o clipă să devină unilateral; nu există comunicare, nici învăţătură fără particularizare.

Perceperea globală a unităţii nu-i era mai străină lui Goethe decât lui Hamann; dar gustul lui de a trăi clipa, simţul de concentrare a eternităţii în clipa prezentă, îl îndepărtau de această analogie universală: se temea de confuzie şi menţinea peste tot necesitatea limitării şi a măsurii. Desigur, aici el pare că se gândeşte numai la limbajul comun (dar cât de departe e de concepţia mistică a lui Hamann!) şi este de acord că respingerea oricărei disocieri favorizează actul poetic; cu toate acestea, tocmai dintr-o preocupare estetică are anumite rezerve: vorbeşte în calitate de artist, de sculptor şi pe baza

unei experienţe „plastice”. Opera de artă e un obiect, şi ca atare e *finită*; fără îndoială, acest obiect şi forma lui poartă în ele infinitul, pe care însă noi nu-l putem percepe decât iubind obiectul aşa cum e, cu proporţiile sale. Tot aşa şi cu clipa în care se concentrează eternitatea, dar care pentru noi rămâne clipă. Romanticii vor încerca să-i sfarme limitele, să se scalde imediat în infinit, să se dizolve în el cu voluptate, lăsându-se în voia fluxului Vieţii Nimic nu-i îndepărtează mai tare de Goethe, care totuşi împărtăşea, cu ei şi cu Hamann, noţiunea de organism universal.

Pe alocuri însă, Goethe şi romanticii se apropie şi se deosebesc dimpreună de Hamann: nicăieri nu vom găsi la acesta din urmă noţiunea de dinamism vital, esenţială pentru întreaga filosofie a naturii. Hamann pare să conceapă fiinţa umană ca pe un organism, anume ca pe un tot ale cărui părţi sunt strâns interdependente şi de nedisociat; iar această fiinţă e şi ea partea inalienabilă a altui tot care este universul. Dar, contemplativ cu o experienţă pe de-a-ntregul religioasă şi cu o ştiinţă pe de-a-ntregul spirituală, Hamann nu adaugă încă la noţiunea de organism complementul ei necesar, viaţa, mişcarea neîncetată; pentru ca organismul universal să prindă viaţă era nevoie de o cunoaştere mai aprofundată a naturii, de o filosofie mai puţin străină de ştiinţele naturii, şi mai ales de spirite înzestrate ele însele cu un dinamism mai progresiv, cum au fost Goethe şi romanticii. Alte influenţe.

Hemsterhuis, Jacobi, au pregătit calea către această evoluţie, iar Herder a împins-o cu un pas hotărâtor înainte.

* * *

Psihologia lui Herder e bogată în sugestii pe care romanticii nu le vor uita. Mânat de tendinţele *Sturm und Drang-ului*, dintre ai cărui principali iniţiatori a şi fost, şi înfrânat totodată de ortodoxia creştină, Herder pune accentul în primul rând pe sentiment şi imaginaţie, în contrast cu facultăţile raţionale. Nu numai sensibilitatea e suverană, ci mai ales imaginaţia poetică pe care, ca un bun discipol al lui Hamann, o aşază într-un rol de frunte. Tot de la Magul Nordului împrumută el la

început ideea simbolismului universal şi pe aceea a organismului cosmic; dar el introduce în acelaşi timp şi un principiu de viaţă, de forţă dinamică, care transformă în mare măsură imaginea încă imobilă despre Cosmos din filosofia lui Hamann, a lui Jacobi şi a lui Hemsterhuis. Universul sensibil, a cărui valoare este simbolică, e un organism viu şi în mişcare, în care se manifestă pretutindeni prezenţa activă a unei *forţe* divine. Întreaga natură, sub impulsul acestui principiu lăuntric, urmează un mers neapărat ascendent, care-şi găseşte expresia cea mai direct perceptibilă în evoluţia speciilor animale şi a omenirii către o ţintă din ce în ce mai înaltă.

Ideea de progres continuu, din care secolul al XVIII-lea făcea legea cuceririi raţionale, este pentru Herder însăşi legea lumii şi a devenirii sale biologice. Acesta este „marele mister al evoluţiei şi desăvârşirii tuturor fiinţelor, acest abis de ură şi de iubire, de atracţie şi de metamorfoză". Dumnezeu este conceput ca o forţă în perpetuă devenire, care ni se dezvăluie în cele două evoluţii paralele, a naturii şi a istoriei. În una ca şi în cealaltă, lupta neîncetată provoacă metamorfoze, apariţii de forme mereu superioare celor de până atunci. Această concepţie energetică şi vitalistă, pe care Herder a aplicat-o în studiul istoriei, al dezvoltării limbilor şi literaturilor, este adevărata moştenire pe care o lasă filosofiei vremii. Raţionalismului el nu-i mai opune numai intuiţiile simţului lăun-Wc sau corespondenţa dintre orice fiinţă şi organismul total din care face parte; el afirmă că raţiunea este insuficientă pentru a înţelege natura, căci aceasta din urmă este *vie*.

Cunoaşterea analogică, care la Hamann se întemeia pe concordanţa dintre cele două naturi date, dar statice, recapătă aici semnificaţia *ritmică* pe care o avusese la gânditorii Renaşterii; analogia nu e doar între natura umană şi natura divină, ci şi între viaţa individului şi evoluţia naturii.

Psihologia lui Herder se caracterizează tocmai prin această năzuinţă către unitatea vie care-i inspiră viziunea asupra cosmosului. „Omul lăuntric este *unul*. Toate pasiunile sale sunt unite între ele prin

legături invizibile", toate sunt în egală măsură însufleţite de flacăra unică, şi nu trebuie să dăm înapoi, cum fac „filosofii", în faţa abisurilor de senzaţii obscure, din care pe nedrept vrem să facem un „infern al sufletului". Dacă trebuie ca sufletul să nu-şi cunoască profunzimile, dacă acestei „fericite ignorante" îi datorează soliditatea şi siguranţa actelor sale, nu e totuşi mai puţin adevărat că din aceleaşi regiuni inaccesibile izvorăsc cele mai bune impulsuri ale noastre. Marea greşeală a senzualiştilor a fost aceea de a fi văzut numai în senzaţiile exterioare izvorul oricărei cunoaşteri omeneşti, când, dimpotrivă, cunoaşterea superioară provine din miile de senzaţii lăuntrice, al căror fascicul convergent îl constituie *imaginaţia*, adevărată facultate centrală; ea produce nu numai imaginile, „dar şi sunetele, cuvintele, semne şi sentimente pentru care adesea limbajul nici nu are cuvinte să le numească".

Herder, acest genial distribuitor de idei, doar a întrezărit întreaga bogăţie de interpretări pe care le putea trezi psihologia sa a surselor obscure. Atras fără încetare de alte probleme, preocupat de explicarea teologică a răului, de teoria istoriei şi a poeziei, el a lăsat altora, lui Goethe şi romanticilor, grija de a preciza şi a desăvârşi viziunea sa organică şi dinamică asupra cosmosului, precum şi sentimentul de inconştient Nu-i mai puţin adevărat însă că pentru majoritatea continuatorilor săi, el a fost un maestru şi un deschizător de drumuri.

Rolul jucat *ăţ* Goethe în elaborarea filosofiei naturii e mai greu de definit A avut legături personale cu cea mai mare parte a fizicienilor şi naturaliştilor din vremea sa şi a împărtăşit multe dintre punctele lor de vedere esenţiale; dar, preocupat ca până şi în opera sa ştiinţifică să nu se abată de la datele problemei sale personale, el a respins întotdeauna ipotezele aventuroase şi delirantele orgii metaforice cu care romanticii s-au îmbătat adesea. Punctul de plecare nu este pentru el nicio inspiraţie religioasă, ca la Hamann, niciun rău metafizic şi liric, ca acela al multor romantici, ci căutarea unui echilibru, mereu ameninţat de violenţa revoluţiilor lăuntrice şi mereu ocrotit de

cristalizarea în operă.

Şi pentru Goethe, omuj este. măsuraluţuror lucrurilor ar asta într-un se Ss destul de deosebit de cel altui Saint-Mjtrtin şi al ocultiştilor. Universul, după el, este divin, fără a fi nevoie să i se presupună un creator; organismul universal poartă în el legea şi măsura sa, aceleaşi care poruncesc şi omului. Cum fiecare clipă îşi e suficientă sieşi şi se justifică prin ea însăşi, fiecare fiinţă, fiecare om formează un tot care-şi are limitele sale şi trebuie să urmărească propria sa perfecţiune; trebuie să te desăvârşeşti pe tine însuţi înainte de a-ţi deschide spiritul în toate direcţiile pentru a primi semnele şi analogiile obscure. Organismul universal se închide în el însuşi în forma perfectă a unei sfere, iar omul, la nivelul său, trebuie să reprezinte în acest organism un organ desăvârşit

Acesta este echilibrul care se realizează la Goethe: la simţul infinitului, care ar ameninţa să-l târască spre dizolvarea mistică în Tot, se adaugă simţul particularului, al limitării, care de fapt este simţul estetic. Universului, ca şi poziţiei omului în cosmos, i se aplică legea operei de artă, care e aceea de a înţelege veşnicia, *însă* în clipă, de a percepe infinitul*. Însă* în obiect

Chiar în filosofia naturii, atunci când limbajul său se apropie de cel al fizicienilor romantici, Goethe nu îi dă pe de-a-ntregul aceeaşi semnificaţie: aceeaşi energie creatoare, ca Herder, zămisleşte toate formele, dar ea le diferenţiază, iar deosebirile dintre ele, evoluţia lor, îl interesează pe Goethe mai mult decât originea lor comună. Tot ca artist, el e mai degrabă atras de formele concrete decât de semnificaţia lor comună. După el, omul nu s-a născut ca să rezolve problemele universului, ci ca să caute unde începe problema şi să se menţină cu înţelepciune în limitele a ceea ce îi este accesibil.

Şi totuşi, în ciuda acestei resemnări, atât de contrară nesăbuitelor ambiţii romantice. Goetlic. ca întreaga sa epocă, a avut aceeaşi noţiune fundamentală *Cs* univers *viu*. Dacă refuza să gândească, prin intermediul lucrurilor, la ceea ce simbolizează ele, dacă socotea că omenesc, în adevăratul sens al cuvântului, este să

posezi chiar lucrurile printr-o viziune suverană, el era totuşi convins că, în fiecare clipă trăită, în fiecare obiect posedat atinge însăşi veşnicia: o veşnicie care nu e o esenţă imuabilă, ci o realitate vie, însufleţită. „Eternul trăieşte în orice lucru; doar în aparenţă el e uneori imobil; căci totul se destramă şi se spulberă când încearcă să persiste în fiinţă".

Tot aşa, Goethe n-a divinizat niciodată Inconştientul, cum făceau contemporanii săi. Nu pentru că i-ar fi nesocotit realitatea sau i-ar fi tăgăduit bogăţia: ştia, învăţare din experienţa lui de om şi de poet că orice om trebuie să se cufunde uneori în regiunile obscure din care ne tragem, şi că, în special, toate actele geniului sunt inconştiente. Dar niciodată n-a crezut că numai evocarea magică a unor fâşii smulse acestui regat al umbrelor poate fi un act pe deplin valabil; cu atât mai puţin putea admite că bolboroselile dictate de inconştient, în stările de minim control, ar putea avea valoare de operă de artă. I se părea că natura a procedat înţelept susträgându-şi comorile de sub puterea noastră, şi actul uman, ca şi actul poetului, constă pentru el în a da *forma* acestor informe inspiraţii: să acceptăm cu modestie că sensul total al lucrurilor şi al formelor ne scapă, să fim mulţumiţi cu bucuria care ne-a fost hărăzită.

În timp ce mistici, poeţi şi gânditori schiţau aceste concepţii noi şi. În entuziasta generozitate de idei a epocii, se năşteau din toate părţile germenii unei filosofii iraţionaliste a sentimentului, a intuiţiei globale, a devenirii vii, ştiinţele primeau de la empirismul dominant un imbold care aparent urma să înfrângă şi să pună capăt invaziei mistice. Secolul al XVIII-lea pornise, şi în mare măsură realizase o vastă descriere a universului sensibil; şi, adept al metodelor cât mai străine de orice interpretare subiectivă, el urmărea, din descoperire în descoperire, opera sa de progres uman.

O stranie vecinătate se stabilea între două categorii de spirite care se studiau, ostile, neîncrezătoare, zeflemisitoare. de neîmpăcat: raţionaliştii şi senzualiştii credeau că a venit ora domniei omului asupra materiei, asupra unei lumi obiective a cărei realitate era

neîndoielnică pentru ei: şi. În faţa lor, discipolii lui Jean-Jacques, cititorii misticilor, sectarii ocultismului şi ai pietismului, revoltaţii *Sturm und* Z>a «g-ului nu vorbeau decât de primatul sentimentului, de valoarea simbolică a naturii, de o realitate dincolo de această lume sensibilă. Dacă râvneau la o viitoare putere a omului, ei se refereau la o putere exercitată nu asupra forţelor mecanice din universul nostru imediat, ci asupra realităţilor transcendente şi totodată lăuntrice.

Şi totuşi, o ciudată răsturnare urma să aibă loc: chiar descoperirile ştiinţei, în succesiunea lor rapidă, li se păreau probabil atât de miraculoase spiritelor, încât raţionaliştii ajungeau aproape convinşi de ceea ce la început negau, iar adversarii lor luau în stăpânire noile fapte ca să înmănuncheze toate ideile împrăştiate pe care gândirea speculativă îi făcuse să le arunce în entuziasmul lor dezordonat Credincioşi metodei „analogice", ei n-au şovăit să transpună în domeniul psihologiei descoperirile ştiinţelor naturii: ce era adevărat despre natură trebuia să fie adevărat şi pentru om, din moment ce între ele nu e o simplă asemănare, ci o identitate esenţială.

Chimia, care triumfase asupra vechii alchimii îndrăgite de Renaştere, şi care la început păruse să confirme interpretările unui atomism mecanic, furnizează partizanilor unităţii fundamentale primele arme. Descoperirea oxigenului de către Priestley a părut să demonstreze că unul şi acelaşi element vital guvernează regnul organic ca şi regnul anorganic. Principiu activ al combustiei, ca şi al vieţii omeneşti, el putea să treacă drept legătura care se căuta între cele două lumi separate.

În fizică, lucrările lui Galvani în electricitate, şi mai ales experienţele magnetice ale lui Mesmer au trezit un entuziasm universal; intrate pe mâna snobilor, curele magnetice au cunoscut un succes nemaiauzit, iar filosofii de salon şi universitarii au găsit aici un minunat teren pentru dispute, ipoteze nebuneşti şi explicaţii sofisticate. Şi aici, o aceeaşi forţă părea să guverneze materia şi spiritul, îngăduind toate speranţele acelora care tindeau să explice întregul univers printr-un singur proces, pretutindeni acelaşi.

Însuşindu-şi aceste descoperiri ale fizicii, medicii au schiţat cele mai ciudate terapeutici: în curele „simpatetice" apărea din nou însuşi limbajul lui Paracelsus şi al magicienilor. S-au stabilit nesfârşite analogii între structura organismului umanşi cea a cosmosului, şi pe baza acestor analogii s-a pretins aplicarea diferitelor leacuri.

Printre geologi, cearta dintre neptunieni şi plutonieni făcea marea zarvă. Dar între cele două şcoli, care susţineau originea vulcanică sau marină a pământurilor actuale, exista cel puţin această credinţă comună: că o aceeaşi lege de formare cârmuia toate creaţiile lumii sensibile. Directorul Academiei de la Freiberg, Werner, care avea să-i numere printre elevii săi pe Baader, Steffens, Novalis şi Schubert, explica chiar că „trebuie să existe o legătură profundă, deşi nu proa vădită, o analogie secretă între ştiinţa gramaticală a verbului – această mineralogie a limbajului – şi structura internă a naturii".

Se năştea o nouă vârstă a gândirii, şi ca întotdeauna poeţii au luat-o înaintea experienţei filosofilor. Ei au scris legenda acestei ere, şi. fiindcă acesta e destinul poetului, i-au trăit drama spirituală, care s-a confundat cu drama personală a fiecăruia dintre ei. Ceea ce la început îşi găsise expresia timidă în scrisori, jurnale intime, imagini mişcătoare şi neîndemânatice ale unor credinţe secrete, sfârşise prin a cuceri puţin câte puţin gândirea câtorva mari spirite, care rămâneau şovăitoare, împărţite, afirmând lucrurile doar pe jumătate. Dar generaţia următoare, aceea a lui Tieck, Novalis, a fraţilor Schlegel, a luat în serios, ba chiar în tragic, ideile noi; dăruindu-le vocea incantaţiei sau realitatea personajelor, ea le va da o ciudată putere. Abia atunci, într-o lume schimbată şi mai aptă pentru a le primi, aceste idei, devenite vii, concrete, într-un anumit sens încarnate sub acţiunea vrăjitorească a poeţilor, au putut fi duse spre desăvârşirea lor sistematică de către filosofi. Dar învierea completă a iraţionalismului, care mai ajunsese la strălucitoare apogeuri în timpul neoplatonismului şi al Renaşterii, n-avea să se săvârşească fără o seamă de şovăieli şi extravaganţe.

CAPITOLUL IV

Unitatea cosmică

E în adâncul nostru un adevăr în chip obscur seducător… anume că omul poartă în el rădăcinile tuturor forţelor care plămădesc lumea, că reprezintă modelul în miniatură şi – documentul de studiu al acesteia. A înţelege înseamnă a te împărtăşi, înseamnă a alătura faptului cheile sale pe care le avem în noi.

CLAUDEL, *Arta poetică*

Istoria filosofiei îi dispreţuieşte de obicei pe „filosofii naturii", în care vede doar nişte vulgarizatori ai gândirii lui Schelling. Nimic mai nedrept decât această declasare. N-are rost să punem problema priorităţii; dar cert e că de multe ori un Baader sau un Novalis, un Kielmeyer sau chiar un Steffens au fost iniţiatorii lui Schelling; şi tot aşa de cert e că filosofia lui Schelling nu e de ajuns pentru a explica unele intuiţii surprinzătoare ale pretinşilor „discipoli" ai săi. Dacă cel mai puternic constructor de sistem merită să fie numit maestru printre cei din jurul său care lucrează, fără ca măcar să-l cunoască, la edificiul filosofic al epocii lor, atunci Schelling poate revendica acest titlu. Dar decât să ne ocupăm cu asemenea sterile delimitări de influenţe şi filiaţii, e mai important să ne dăm seama că aici ne aflăm în faţa unui curent de gândire original şi fecund care a fost opera comună şi fragmentară a mai multor spirite, de altfel foarte deosebite. Că niciunul din ei n-a fost creatorul unei mari filosofii, e un fapt incontestabil; aşa că ne aflăm aici la hotarele lirismului, ale gândirii pure şi ale atitudinii propriu-zis religioase.

Curentul de gândire care şi-a găsit expresia teoretică în filosofia naturii s-a manifestat în acelaşi timp în cele patru colţuri ale Germaniei, la savanţi de origine foarte diferită şi care nu aparţineau cu toţii aceleiaşi generaţii. Cei mai mulţi dintre ei trecuseră Prin facultăţile de medicină sau de ştiinţe naturale, mulţi prin Şcoala de Mine din Freiberg, iar unii studiaseră teologia luterană °îi trăiseră mult timp în tovărăşia misticilor catolici.

Berlinul şi Halle. centre de rezistenţă ale raţionalismului, au cedat pasul în favoarea altor focare de cultură, aceleaşi în care s-a

născut şi a triumfat romantismul poetic: Jena, unde vecinătatea lui Goethe, prezenţa lui Ritter, a fraţilor Schlegel, a lui Schelling şi a lui Novalis îi atrăgea pe tineri; Suabia, pământ mistic de-a lungul veacurilor; Viena, unde magnetizorul italian Malfatti îşi iniţia discipolii în teoria numerelorvân timp ce în Prusia norvegianul Steffens răspândea noile idei. În acest timp, Bavaria juca un rol foarte însemnat în geneza filosofiei naturii. Universitarii şi medicii de acolo – ca de pildă celebrul doctor Marcus din Bamberg – au fost printre primii partizani ai teqriilor mistice!

La München însă trăia cel mai original dintre toţi gânditorii romantici, cel care poate trece drept inventatorul celor mai multe idei ale acestora: acel Franz von Baader care i-a influenţat atât pe Schelling cât şi pe medicii magnetizori, pe Schlegel, pe Novalis cât şi pe Steffens. Nimeni nu reprezenta mai bine decât el tipul „fizicianului romantic". Medic înainte de a-şi face studiile geologice la Freiberg, el a fost cel care, după Matthias Claudius, l-a făcut cunoscut pe Saint-Martin în Germania; prieten cu Lavater, pasionat cititor al vechilor mistici, acest om ciudat n-a lăsat să-i scape nimic din ceea ce a constituit mişcarea originală a epocii sale. Ca inspector de mine n-a fost numai om de birou, iar călătoria sa în Rusia din 1822, care s-a încheiat în chip lamentabil datorită unor complicaţii cu poliţia, trebuie să fi avut cine ştie ce scopuri diplomatice. Se bucura de o autoritate considerabilă în lumea catolică din timpul Restauraţiei; Lamennais şi Montalembert. oaspeţii săi la München, au simţit din plin fascinaţia pe care o exercita asupra tuturor celor din preajma sa. Profilul impunător de medalie antică, măreţia chipului însufleţit de o flacără vie reflectau o fire foarte greu de sesizat din scrierile sale şi din mărturiile contemporanilor. Tânărul din *Jurnalul intim* are toată înflăcărarea ambiţioasă şi vulcanică a *Sturm und Drang-ului*, iar la bătrâneţe, când ia de nevastă, în a doua căsătorie, o fată foarte tânără, e acelaşi ca la douăzeci de ani: pasionat, misterios, tot atât de modest pe cât de vanitos fusese la maturitate. Opera sa constă într-o mulţime de mici tratate, obscure şi neobişnuite, pe care le trimitea prietenilor, unde totul e fragment,

rezumat, intuiţie abruptă. O limbă profetică şi plină de imagini, destul de înrudită cu cea a lui Hamann, face uneori dificilă lectura scrierilor sale esoterice, în care problema, răului, a vârstei de aur, a căderii se îmbină neîncetat cu studiul naturii, iar mistica numerelor cu probleme de lingvistică.

Tot în Bavaria, la Wiirzburg. predă – ca Schelling şi Schubert – şi Johann Jakob Wagner. Mai întâi jurist, câtva timp jurnalist la Nürnberg, apoi profesor de filosofie, el avea acea instabilitate a spiritului, acea tendinţă de a trece neîncetat de la o ştiinţă la alta. acea înclinaţie către toate felurile de cunoştinţe care-i caracterizează pe filosofii naturii. A lăsat lucrări despre căldură şi despre lumină, un vocabular platonic, o teodicee, o teorie a Statului, lucrări de medicină şi de matematică, o antologie poetică. *Mitologia Antichităţii*, scrisă de el la 1808, asemănătoare cu cercetările lui Creuzer, Gorres şi Karme, conţine un vast tablou al istoriei umane. El concepea evoluţia umanităţii şi cea a speciilor animale sau vegetale ca pe două serii paralele de tentative ratate, în care trebuia să se epuizeze toate posibilităţile înainte de a putea fi atinsă forma definitivă: omul, la capătul evoluţiei naturii, creştinismul, în punctul cel mai de sus al istoriei. Visa la o vârstă de aur ce va să vină, când pe planeta noastră se va stabili o cultură universală, de inspiraţie creştină îşi sprijinea pe numere tezele acestea speculative şi afirma că filosofia va trebui până la urmă să găsească legea matematică a lumii. Arta şi Poezia le socotea însă drept un cult în care divinul se reflectă sub mii de forme. Toate aceste concepţii, cu totul în spiritul epocii, sunt cu atât mai interesante de relevat cu cât el condamna tentativele poetice ale lui Novalis, ale lui Tieck şi ale tuturor acelora care. după părerea lui, făceau greşeala de a acorda preferinţă muzicii în artele limbajului. După o viaţă destul de obscură căreia i-a fost refuzată orice reuşită exterioară şi care s-a epuizat în căutarea unui răspuns la toate enigmele lumii, şi-a pus drept epitaf această frază semeaţă şi totodată umilă: „Aici s-au închis nişte ochi prin care universul se privea cu dragoste şi în toată bogăţia sa”.

Johann Carl Passavant ne oferă o imagine mai pură şi mai

ordonată a universalismului romantic. Trăgându-se dintr-o familie de protestanţi francezi, refugiată la Basel în secolul al XVI-lea, apoi în secolul al XVII-lea la Frankfurt, el a crescut într-un mediu pietist Pe când studia medicina la Heidelberg, a suferit influenţa mitologului Creuzer; a fost iniţiat apoi în matematici de către Malfatti, la Viena. şi în fizica nouă de către Kielmeyer, la Tiibingen. Fiind medic la Frankfurt, prescrie cure magnetice; o lungă călătorie în Italia îl instruieşte în artele plastice şi-i inspiră Pentru catolicism o simpatie care, fără să meargă vreodată până la convertire, a avut cea mai mare înrâurire asupra evoluţiei sale spirituale. Din 1832 se stabileşte la Viena, unde se străduieşte să reunească diferitele confesiuni creştine, ca un fel de întoarcere a comunităţilor reformate în sânul unui catolicism fortificat la izvoare lăuntrice. Era viu interesat de fenomenele de clarviziune magnetică, dar spre sfârşitul vieţii s-a străduit din răsputeri să interpreteze filosofia naturii într-un sens creştin. „Orice filosofie, spunea el, trebuie epurată şi transformată în teosofie, orice ştiinţă în mistică".

Printre magnetizori mai sunt şi alte figuri care reprezintă, cu unele nuanţe originale, tipul învăţatului romantic. împreună cu şvabul Eschenmayer, profesor de medicină la Halle şi istoric al religiilor, Dietrich George Kieser, profesor la Jena, conducea revista *Archiv fur Magnetismus*. De la el au rămas scrieri de psihiatrie şi anatomie şi *Sistemul telurismului* în care, la 1821, studiază influenţa fenomenelor naturale şi a marilor ritmuri ale vieţii terestre asupra corpului omenesc. Acest medic cu adevărat romantic considera boala drept un proces regresiv care, dintr-un stadiu superior, aduce viaţa umană la un nivel de pură animalitate. După el. magnetizorul cel mai însemnat a fost Josef Ennemoser din Tirol, care a trăit la Bonn şi pe urmă la München. Jumătate savant, jumătate mistic, iar uneori şarlatan, el a scris între altele o enormă *Istorie a magiei*, în care avea ambiţia să facă o sinteză între ştiinţele medicale, teologia mistică şi filosofia naturii. El explică toate fenomenele naturale prin citate din Baader şi din Jacobi, din Paracelsus, din Campanella, din Cagliostro, din Swedenborg şi din

Bohme. Şi recurge mai ales la emblemele şi la schemele stranii ale alchimiştilor, aşezând în fruntea lucrărilor sale planşe complicate în care triunghiuri, circumferinţe, ochi deschişi şi sori cu raze simbolizează activităţile sufletului şi raporturile acestora cu ciclurile cosmice şi spaţiile imateriale. Ştiinţa botezată de el „antropologie" era o ştiinţă a omului şi totodată, de vreme ce făptura omenească rezumă în ea universul, o ştiinţă a naturii. Prin el, universalitatea romantică atinge vulgarizarea, dar şi cea mai temerară poligrafie.

Steffens şi Oken prelungesc în două direcţii opuse filosofia lui Schelling, primul încercând s-o corecteze într-un sens creştin, cel de-al doilea aplecând-o din ce în ce mai mult spre un panteism care anunţă încă de pe acum ştiinţa materialistă a generaţiilor următoare. Henrik Steffens e o frumoasă şi bogată fire de savant contemplativ. Venit din Norvegia pentru a-şi face studiile la Jena, cucerit de Schelling, iar mai târziu de Weraer la Freiberg, şi-a făcut cariera în Germania Profesor mai întâi la Halle, pe urmă la Breslau – unde se converteşte la catolicism pentru ca puţin după aceea să se lepede – şi în cele din urmă la Berlin, a scris nenumărate lucrări de ştiinţe naturale, de antropologie şi de filosofie morală, povestiri, nuvele şi o imensă autobiografie care constituie un tablou foarte însufleţit al Germaniei romantice, al frământărilor sale lăuntrice şi al fermentaţiei sale spirituale. Filosoficele sale *Mărchen*, fără prea mare valoare literară, reflectă ideile care circulau la Freiberg şi la Jena, în timp ce lucrările de filosofie afirmă tot mai răspicat primatul persoanei umane şi datoria de a se dedica desăvârşirii sale. El e moralistul blând al acestei şcoli lipsite de blândeţe.

Lorenz Okenfuss, zis Oken. e exact contrariul său: violent, autoritar, profetic şi aforistic, a fost mereu în ceartă cu confraţii şi cu puterea politică. Revista sa. *Isis*, unul dintre organele naţionalismului născând care pregăteau războiul pentru independenţă, l-a făcut să-şi piardă catedra de medicină la Jena, iar Goethe, care nu-l iubea deloc, nu a făcut nimic ca să-l scoată din procesul unde fu condamnat. Rătăci mult timp. predă la Zürich şi la Basel şi obţinut până la urmă o numire

la München, unde se certă cu Schelling şi Baader. ca altă dată cu Troxier şi Schubert A să filosofie a naturii e redactată în aforisme scurte şi dogmatice. În care demonul analogiei petrece în orgii ameţitoare.

Încă din mersul astrelor e prefigurat actul suprem al vieţii animale, împerecherea. Creaţia însăşi nu e altceva decât un act de fecundare. Sexul e prevăzut de la origine, ca o legătură sacră care menţine întreaga natură Oricine neagă sexul înseamnă că nu pricepe enigma universului…

Dar cel mai straniu şi mai tulburător dintre „fizicienii romantici" e fără îndoială Ritter. acel tânăr savant mistic care a fost prietenul intim al lui Novalis şi în jurul căruia se formase o adevărată sectă. Fire profund dezechilibrată, pradă unor stranii fenomene nervoase, supunându-se unui demon lăuntric care-i dicta, într-un fel de semitrezie, caraghioslâcuri şi fraze bizare, el reprezintă oarecum în ştiinţele şi în filosofia romantică ceea ce reprezintă Novalis în poezie: totul, atât moartea timpurie cât şi legenda formată după moarte. îi apropie. Totuşi, „tânărul fizician" era o fiinţă cu mult mai zbuciumată decât Novalis şi incapabil de acea transfigurare a sinelui şi a lumii prin care autorul *Imnurilor către Noapte* s-a depăşit, scăpând propriei sale erudiţii.

Aceştia sunt majoritatea savanţilor care, după poeţi, au înscris într-o concepţie despre lume reînnoită de mistici, apoteoza vis™ lui; pentru a înţelege locul de seamă pe care ei i-l atribuie, trebuie i s-a ne străduim a sesiza – să zicem nu sistemul, căci aceşti mari dar dezordonaţi cercetători au avut mai degrabă unele intenţii să unele intuiţii, mai degrabă o nostalgie a unui sistem decât un sistem – dar măcar ritmul şi orientarea generală a gândirii lor.

* * *

Aşadar, natura e un organism însufleţit şi nicidecum un mecanism care se poate. descompune în diferitele elemente ale sale. Nu-i vorba de o simplă comparaţie cu viaţa animală, ci de o intuiţie esenţială, comună tuturor celor care se supun nevoii de a reduce

multiplicitatea aparenţelor la o Unitate fundamentală. Când e considerată în timp, natura apare ca un ciclu nesfârşit în care orice existenţă individuală se naşte şi moare şi nu are sens decât dacă se subordonează întregului. În spaţiu, natura îmbrăţişează toate fenomenele, fiecare dintre ele nefăcând altceva decât să reflecte şi să reproducă viaţa totală. Sub influenţa teoriilor galvaniste, viaţa e considerată un fel de circuit cosmic în care „organismele individuale nu sunt decât puncte de staţionare care întrerup curentul pentru a-l intensifica Câtă vitalitate posedă individul ca atare, e smulsă vieţii universale, şi e nevoie de un continuu proces de asimilare şi dezasimilare – ai cărui termeni extremi sunt naşterea şi moartea – pentru restabilirea necontenită a circuitului şi drenarea curentului" (Ritter). Nu există moarte cu adevărat; un individ se naşte din altul; a muri „înseamnă a trece într-o altă viaţă, nu în moarte" (Oken).

„Numai Totul (sau Absolutul) trăieşte, considera Baader; fiecare individ nu trăieşte decât în măsura înrudirii sale cu Totul, deci în măsura în care o *ek-stază* îl smulge din individualitatea sa".

Viaţa e aşadar singura realitate, iar mişcarea veşnică e identificată cu dumnezeirea Dar acest flux etern al vieţii nu e lipsit de direcţie, nu se confundă cu o forţă oarbă. „Tot ce este desăvârşit în specia sa trebuie să se ridice deasupra speciei, să devină altceva, o]

fiinţă incomparabilă" (Goethe). Procesul devenirii are o direcţie, iar progresul vieţilor individuale îţi îngăduie să crezi că viaţa în întregime se îndreaptă către o ţintă finală.

Aici sunt inserate, în filosofia aceasta, meditaţiile asupra Unităţii primordiale şi a multiplicităţii fiinţelor separate, prin care trebuie să se explice starea actuală a naturii şi a omenirii.

Perceperea unităţii e o premisă pe care romanticii o aplică lumii exterioare, dar care îşi are sursa într-o experienţă cu totul lăuntrică şi propriu-zis religioasă: punctul de plecare e acela al misticilor din toate timpurile şi din toate şcolile, pentru care unitatea divină constituie un dat iniţial de unde se simt excluşi şi unde năzuiesc să se întoarcă pe calea *unirii* mistice. Gânditorii romantici, elevi ai naturaliştilor şi

totodată ai misticilor, vor căuta să explice chiar procesul devenirii cosmice drept o cale de întoarcere la unitatea pierdută, şi pentru a ajunge acolo vor recurge la miturile inspirate de ideea căderii.

Existenţa separată e un rău: îşi are sursa într-o greşeală, într-un păcat, care a distrus armonia dintâi. „Orice existenţă individuală nu e decât un reflex incomplet al Totului, o tentativă nereuşită de a înfăţişa în toată puritatea sa Ideea absolută a vieţii, care nu poate fi totuşi realizată decât de natura în totalitatea ei", scrie, ca un pur naturalist, Hufeland. Baader însă, gânditor religios, insistă asupra stării nefireşti, „violente", în care se află în momentul de faţă natura

Devenirea universală înfăţişează o stare intermediară între unitatea originară şi unitatea regăsită. Omenirea, ca şi tot ce există, începe prin a uita unitatea de la începuturi: dar „atunci când dezvoltarea va ajunge la capăt, ea se va întoarce în ea însăşi şi-şi va reaminti de această unitate" (J. J. Wagner).

Şi romanticii nu vor conteni să evoce *limba* iniţială din care s-au desprins diferitele limbi, *religia* de la origini, *societatea*, a căror destrămare a dat loc la mulţimea de credinţe şi state. Nu numai istoria speciilor animale şi a întregii naturi, dar şi istoria omenirii în ansamblu şi aceea a vieţii noastre a fiecăruia se vor lămuri în cadrul acestui mit: în fiecare lucru trăieşte tainic un germene al unităţii pierdute şi viitoare, şi în acelaşi timp un principiu de individuaţie şi de separare. Cum însă doar unitatea e reală, mersul vieţii spre reintegrare e inevitabil. Toate lucrurile în universul nostru sensibil au o semnificaţie simbolică, sunt reflexul Pe jumătate luminos, pe jumătate încă obscur al realităţii supreme.

Şi, la toate nivelurile creaţiei, această dublă natură a lucrurilor se regăseşte sub forma luptei între tendinţele contrarii.

Astfel, ceea ce la Fichte încă mai era pură dialectică, proces al spiritului uman şi al cunoaşterii, pentru Schelling şi pentru filosofii naturii devine principiul însuşi şi legea evoluţiei. Ritmul fundamental al naturii este exact cel din schema dialectică: orice „polaritate", orice luptă între forţe antagoniste şi complementare, care nu există decât

una împreună cu cealaltă, se rezolvă într-o sinteză superioară. Noua realitate care se naşte astfel se află şi ea într-un raport de polaritate cu o altă tendinţă vitală; de unde o nouă sinteză sau, în natură, o nouă specie mai evoluată. Aşad legea polarităţii se îmbină cu legea veşnicei ascensiuni.

Între toate perechile de tendinţe din care e alcătuită viaţa, stabileşte o vastă analogie: ritmului zilei şi al nopţii îi corespun pe alte planuri, opoziţiile dintre sexe, principiul gravitaţiei şi «luminii, al forţei şi al materiei etc. O nouă forţă însă străbate toată viaţa cosmică, legând cu întregul şi între ele toate fiinţele existente; această forţă, sub influenţa descoperirilor magnetice, e numită *simpatie*.

Se poate vedea până la ce realitate concretă au împins romanticii ideea ocultistă a analogiei; această misterioasă noţiune ia toate formele posibile ale magiei şi, în particular, ale misticii numerelor. Nesfârşite şi subtile calcule pun în relaţie forma geometrică a cristalelor cu mersul constelaţiilor, cu circulaţia sângelui, reproducerea celulelor animale, perioadele geologice sau etapele vieţii umane. Numerele au jucat întotdeauna rolul acesta în orice filosofie a unităţii şi a analogiei universale; ele reprezintă o formulă spirituală a corpurilor precum şi a sufletelor, un principiu de traducere şi de echivalenţe nesfârşite.

Există numere pentru alcătuirea fundamentală a fiinţelor, spunea deja Saint-Martin; cum există pentru acţiunea lor, pentru devenirea ca şi pentru începutul şi sfârşitul lor. când sunt supuse unuia, precum şi celuilalt; există până şi pentru diferitele grade ale progresiei care le este stabilită. Şi sunt aici tot atâtea limite în care razele dumnezeirii se opresc şi se răsfrâng către, *t* principiul care le călăuzeşte, nu numai pentru a-i înfăţişa propriile sale] imagini, dar şi pentru a-şi trage de acolo viaţa, măsura, greutatea, confirmarea raporturilor cu el – tot ceea ce am văzut că nu poate exista decât în principiul dintâi al tuturor fiinţelor.

Ideile romantice despre devenirea cosmică şi-au găsit lesne expresia în acest limbaj. Unul primordial zămisleşte Dualitatea,

formulă a legii polarităţii care guvernează toate procesele din natură. Din punctul de vedere geometric, cercul şi elipsa corespund lui Unu şi lui Doi, iar elipsa tinde să unească într-unul singur cele două focare ale sale pentru a reîntregi cercul de la început.

Sprijinindu-se pe această interpretare a Treimii şi a Elipsei, şi în acelaşi timp pe cifrele atribuite prin tradiţie de către ocultism diferitelor fiinţe – cinci pentru plantă, şapte pentru animal, nouă pentru om etc. – J.J. Wagner (în *Filosofici matematică*) şi Wilhelm Butte (în *Aritmetica vieţii umane*) s-au străduit să deducă raporturile care guvernează anotimpurile şi totodată marile ere astrale, creşterea vegetalelor, multiplicarea speciilor animale, structura florilor, gama culorilor şi a sunetelor. Pretutindeni reîntâlneşti perioade analoage, iar structura întregului univers a fost concepută drept ritmică în esenţa ei. S-au dedus de aici concordanţe între diferitele ordine de senzaţii, corespondenţe între arte, iar un Novalis a fost printre primii care au asimilat formele muzicii cu cele ale arhitecturii, legile culorilor cu cele ale prozodiei. Se ştie soarta pe care aveau s-o hărăzească Baudelaire şi cei de după el acestei estetici a corespondenţelor.

„Panvitaliştii" moderni au încercat să-şi însuşească această filosofie şi să găsească aici elementele unei doctrine asemănătoare cu a lor, care să fie deci un fel de religie a vieţii opusă Spiritului, acesta fiind considerat drept o forţă străină şi potrivnică procesului sacru al naturii. Ceea ce violentează în mod ciudat gândirea romanticilor. Într-adevăr, deşi aceştia vorbesc despre o viaţă universală care uneşte toate existenţele individuale, nu trebuie să uităm că pentru ei devenirea merge de la o armonie a începuturilor către o armonie regăsită, şi mai ales că principiul vieţii e asimilat spiritului: nu numai că devenirea are o orientare, dar ea e orientată de către spirit, care. departe de a fi un intrus şi un întârziat, aduce treptat-treptat natura la armonia în care se găsea la începuturi.

Odată cu concepţia neoplatonică a *animalului-univers* renaşte şi ideea unui *suflet universal* omniprezent, principiu spiritual tuturor lucrurilor, căruia sufletele individuale îi sunt emanaţii săi aspecte.

Acest suflet e sursa de unde emană în acelaşi timr. realitatea spirituală şi cosmosul. Între planul transcendental ideilor şi planul naturii nu mai e o prăpastie, ci o punte care uneşte. Natura e asimilată unei acţiuni inconştiente a acestui suflet care devine conştientă în spiritul uman şi care reprezintă unitatea indivizibilă, considerată sub aspectul ei creator. Ea se află faţă de natură ca artistul faţă de opera sa „Lucrurile sunt în Dumnezeu ca nişte gânduri pe care el le gândeşte… Gândiţi-vă la voi înşivă veţi vedea că este aşa", spunea un gânditor anonim deja din timpul Renaşterii. Universul e un alt mod de a fi al unităţii care, în loc să se concentreze în ea însăşi, se manifestă şi se dezvoltă.

N-a fost uşor pentru majoritatea gânditorilor să scape tentaţiei panteiste, sau cel puţin să lămurească diferenţa pe care înţelegeau s-o păstreze între gândirea lor şi panteism. Ei nu ostenesc să repete că dacă Dumnezeu este în toate, el e totodată singura *fiinţă* adevărată: nicidecum exterior universului care, desigur, se află prezent în el, ci ca principiu al său de viaţă, centru, *suflet* al său. Fără îndoială, Dumnezeu nu poate renunţa să se manifeste şi să se cunoască pe el însuşi în lucruri, dar nu există identitate între Totul cosmic şi Dumnezeu.

Care e locul omului în acest univers? Ca orice făptură, el simbolul, imaginea Totului. Ocupă însă aici un loc privilegiat Marea analogie care guvernează organizarea lăuntrică a naturii face din om, după tradiţia ocultistă, *microcosmul* în care se oglindeşte şi se rezumă *macrocosmul*. Plecând de la teoria cunoaşterii, filosofii naturii aşază drept principiu faptul că nu se pot cunoaşte decât acele lucruri a căror analogie o purtăm în noi.

Omul e vârful ascuţit şi cununa evoluţiei naturale; el trebuie să cuprindă în sine tot ceea ce l-a precedat, aşa cum fructul cuprinde toate părţile anterioare ale plantei. Omul trebuie să înfăţişeze în mic întreaga lume.

Iată cum formulează Oken, cel mai puţin mistic dintre gânditorii noştri, întâietatea omului: omul e la capătul unei evoluţii, şi prin urmare posedă în el toată multiplicitatea. Baader însă, încă din jurnalul său de tinereţe, trecuse spontan de la demnitatea aceasta cu totul

biologică a omului la o imagine poetică şi religioasă. Pentru el, nu numai că omul „e viu în orice clipă şi niciodată nimic din el nu e izolat sau despărţit de univers; căci totul e una, totul trăieşte în unul". Ci mai mult, el oglindeşte în el însuşi natura în întregul ei şi îl află acolo pe Dumnezeu. Analogiei, care face din fiecare existenţă separată un simbol al organismului total, îi corespunde analogia care face din spiritul nostru simbolul complet al universului; întreaga natură este un *poem* îndrăzneţ, al cărui sens, totodeauna acelaşi, se manifestă necontenit sub noi aparenţe! E o mare fabulă care, în fiecare din momentele pieritoare ale timpului, se apropie de morala ei, care e una, splendidă şi admirabilă. Fericit muritorul căruia un presentiment i-a înlesnit cât de cât cunoaşterea acestei mari semnificaţii, făcându-l să tresară. I-a fost dat acestuia să contemple invizibilul sub vălurile sale… Legea naturală. a omului… îl hărăzeşte să perceapă vocea lui Dumnezeu, care răsună pe toate tărâmurile, să citească şi să descifreze hieroglifele divine.

Iar omul însuşi nu poate face altceva decât un *act poetic*: să ghicească, să simtă şi să presimtă în natură marele ideal al lui Dumnezeu, iar pe urmă. prin faptă şi prin cuvânt, să întipărească în orice lucru, înăuntrul ca şi în afara lui, idealul său intim – care e copia mutilată, impură şi parcă desfigurată a idealului divin.

Omul, microcosmul, imaginea redusă a lumii revelate, este, după expresia lui Ennemoser, un *microteos*: unele dintre actele sale, şi îndeosebi actul poetic, sunt reflexul acţiunii divine. Numai aşa i se poate găsi din nou o justificare existenţei izolate, care la origine reprezintă un rău. Steffens a lămurit foarte bine acest moment dialectic important:

Misterul naturii… e pe de-a-ntregul exprimat în forma omenească, spune el la început Omul a fost zămislit din fundul celui mai îndepărtat trecut al planetei; poartă în el, ca pe un destin propriu, întregul destin al planetei şi odată cu acesta destinul universului infinit… întreaga istorie a lumii dormitează în fiecare dintre noi.

E aici ordinea foarte firească a succesiunii fenomenelor şi a

speciilor. În vârful căreia organismul fizic al omului, însăşi forma sa. Înfăţişează punctul maxim al desăvârşirii la care ajunge evoluţia Dar, pe de altă parte.

lumea exterioară este ea însăşi doar un aspect al fiinţei noastre lăuntrice. *Acest mare dialog al Totului cu el însuşi*, care se desfăşoară *în fiecare dintre noi* într-un mod deosebit şi lămurit, *iată adevărata taină*.

Spiritul omului, al acestei făpturi separate, e cea mai curată oglindă a universului şi a Sufletului universal. Mai mult încă, acest Suflet nu poate răzbate la conştiinţă, nu se poate cunoaşte pe sine însuşi decât în propria sa imagine, care e sufletul omenesc; nu în sufletul (şi aici intervine etica religioasă proprie lui Steffens) ca atare, necultivat şi părăsit, ci numai şi numai în omul care a ştiut *să devină ceea ce şi este*. E vorba de a-ţi obişnui urechea să prindă dialogul interior al Totului cu el însuşi, de a ajunge înăuntrul tău la regiunile inconştientului, care sunt cele ale asemănării divine.

Aşa se justifică existenţa individuală, care părea la început condamnată de această mistică a unităţii. Spiritul n-ar putea, după părerea lui Schelling şi a prietenilor săi, să fie conştient de el însuşi dacă n-ar exista omul şi posibilitatea de a se manifesta în om: căci el nu se poate manifesta şi vedea decât în propria sa imagine. Numai că omul s-a abătut de la puritatea sa de imagine a dumnezeirii: căderea lui a adus după sine pe aceea a naturii întregi care, pentru privirea tulburată a omului, nu mai e discursul limpede şi simbolic de la începuturi. Dar dacă Dumnezeu a creat universul care îl manifestă, el vrea. la capătul devenirii, ca acest univers să se întoarcă în el, şi atunci, pentru ca această întoarcere să fie posibilă, trebuie ca omul să redevină „ceea ce şi este". Salvându-se pe sine, el va fi mijlocitorul reintegrării tuturor lucrurilor, *mântuitorul Naturii*.

Prin acest loc hărăzit omului şi prin speranţa întoarcerii la armonia dintâi, Baader, Schelling şi alţi gânditori au dat concepţiilor „vitaliste" ale lui Herder o orientare teocentrică, modificându-le astfel profund. În timp ce la Herder devenirea era veşnică, nesfârşită, iar natura (în care el cuprindea şi istoria) singura manifestare divină,

romanticii, inspirându-se din Hamann şi din miturile ocultiste, îi restituie omului, cu condiţia să ştie să le folosească, acele puteri suverane.

Acest straniu destin al omului, care ar putea să răscumpere natura şi să-şi ducă la bun sfârşit devenirea, nu este totuşi expresia unui „orgoliu al creaturii" care-şi atribuie suprema demnitate. Nu trebuie uitat că istoria lumii a început cu acea epocă de aur când omul dispunea de puteri magice mult mai întinse, iar căderea sa a fost fapta omului însuşi. Aceasta e semnificaţia unuia dintre miturile cele mai neobişnuite şi mai des admise printre romantici: acela al androginului. Baader a fost primul dintre ei care s-a întors la acest mit aflat, sub diferite forme, la Filon Evreul, la Scotus Eriugena şi la Bohme. După el, omul, mai întâi făptură lipsită de sex. a vrut să procreeze fără ajutorul lui Dumnezeu şi „s-a închipuit" în natura animală. Atunci Dumnezeu a creat-o pe Eva pentru a-l împiedica pe om să cadă în rândul dobitoacelor.

Omul înainte de cădere se reproducea prin ramificaţie, ca un arbore, iar diferenţa dintre sexe e o boală de creştere, inerentă condiţiei de muritor.

Nesupunerea făpturii a dat naştere Timpului, a cărui prizonieră se află acum împreună cu întreaga natură. Oare ce mijloace i-au fost date ca să aibă îndrăzneala să spere că se va răscumpăra. că va scăpa de timp şi-l va desfiinţa?

Trebuie ca omul să coboare înăuntrul său şi să găsească aici toate acele felurite vestigii care, în dragoste, în limbaj. În poezie. În toate imaginile inconştientului îi mai pot încă aminti de originile sale; trebuie să redescopere în natura însăşi tot ce, în mod obscur, îi deşteaptă în fundul sufletului emoţia unei asemănări sacre; trebuie să pună stăpânire pe aceşti germeni care dormitează în el şi să-i cultive.

Iar printre aceştia nu sunt de dispreţuit nici cei a căror tainică prezenţă ne e dezvăluită prin vis. Căci aparenta noastră luciditate de acum e de fapt o noapte adâncă, iar adevărata claritate nu ne e accesibilă decât în aspectele nocturne ale existenţei noastre.

CAPITOLUL V

Aspectele nocturne ale vieţii

E nemaipomenit că tocmai înăuntrul tău trebuie să priveşti ce e afară. Profunda întunecata oglindă e în adâncul omului. Acolo e acel clarobscur înspăimântător. Ceea ce se oglindeşte în sufletul omenesc e mai ameţitori decât văzut direct. E mai mult decât o imagim e un simulacru, iar în simulacru există cev care ţine de fantomatic… Aplecându-ne spiritu peste acest puţ, întrezărim aici, undeva adânc, ca într-o prăpastie, într-un cerc îngust, întreaga imensitate a lumii.

VICTOR HUGO

Toate strădaniile romanticilor tind să ajungă, dincolo de aparentele efemere şi dezamăgitoare, la unitatea profundă şi singura reală: şi, în consecinţă, să regăsească în noi tot ce mai poate supravieţui din puterile noastre dinainte de separare. Pentru ei, poezia ori matematicile, imaginaţia creatoare ori „simţul lăuntric" au o valoare privilegiată, pentru că văd în ele diferitele mijloace pe care le avem de a ajunge din nou la comunicarea de la început cu universul divin, sau chiar manifestările unei regiuni din noi „mai profunde decât noi înşine", în care această comunicare subzistă în pofida căderii. Când ştiinţele şi artele noastre magice ne vorj repune în posesia acestui mister lăuntric, atunci vom fi din nou regii care am fost!

Psihologia fitesofilor naturii nu poate fi înţeleasă decât în cadrul acestui mit Nu poate fi vorba, pentru ei, să analizeze rolul diferitelor facultăţi care ar alcătui mecanismul uman, de vreme co ei neagă că omul ar fi, mai mult decât universul, o maşină demontabilă. Omul-microcosm era la început un organism perfect, înzestrat cu un singur mijloc de percepere, care se cheamă *simţul lăuntnă* sau *simţul universal*. După doctrina ocultistă, simţul acesta cunoştea universul cu ajutorul analogiei: omul, fiind încă asemenea] naturii armonioase, n-avea decât să se cufunde în contemplarea de sine pentru a ajunge la realitatea al cărui pur reflex era. Chiar şi în starea actuală de lucruri, acest simţ subzistă în noi, şters şi-l îmbucătăţit, desigur, dar trebuie să coborâm până la el dacă vremi să ajungem la o adevărată cunoaştere. E

asemănător forţei dinamice care – magnetismul ne îngăduie această constatare – porunceşte naturii: se manifestă în toate stările de hipnoză, de magnetism, de somnambulism, de exaltare poetică, într-un cuvânt, în acea stare când te laşi în voia ritmului însuşi al naturii, ce poate fi numită extaz.

Ek-staza, după etimologia pe care aceşti mistici o cheamă bucuroşi în ajutor, ne duce *dincolo* de starea noastră obişnuită pentru ca o clipă să ne redea unei alte existenţe. Ceea ce nu înseamnă, de altfel, că toate stările de conştiinţă diminuată sunt neapărat superioare. Singurele valabile sunt cele care ne scot din închisoarea materiei, din această natură aşa cum a creat-o căderea, pentru a ne reda vechea armonie cu natura de la începuturi.

Într-un tratat din 1828 despre „simţul lăuntric", Baader insistă asupra obiectivităţii senzaţiilor care, în loc să vină din afară, pleacă din chiar centrul fiinţei noastre lăuntrice; după părerea sa e greşit să se vadă doar nişte percepţii „obscure şi fără obiect" în aceste senzaţii, în general atât de vii, care se produc în stările de clarviziune magnetică, precum şi în entuziasmul poetic.

Simţul acesta lăuntric, şi nicidecum cel care copiază cei în afară, luminează mersul geniului; şi *orice artist*, *orice poet autentic e „clarvăzător" sau vizionar*; fiecare poem, fiecare operă de artă adevărată e monumentul unei viziuni.

Passavant făcuse, aproape în aceiaşi termeni, o apropiere asemănătoare între viziunea magnetică şi actul poetic; preocupat însă, ca întotdeauna, de a da o interpretare religioasă, dusese şi mai departe această similitudine, până la rit: pentru el, magnetismul, care e în primul rând o forţă organică, dar devine o forţă spirituală când e orientat în acest sens, ajunge până la urmă organul unei viziuni divine. Şi acesta e şi scopul pe care şi-l propune cultul în religia catolică: ritualul şi taina constituie o magie sacră, datorită căreia natura devine organul Spiritului. Tot aşa se întâmplă şi cu magia poetică: „*Poetul e prin esenţa lui un clarvăzător*, poezia e profeţie, viziune extatică a trecutului, a viitorului, a întregului". Iată că faimoasa scrisoare a lui

Rimbaud şi-a avut precursorii săi în romantism.

În stadiul actual, însă, al evoluţiei umane, aceste stări de extaz nu mai sunt decât rare clipe, rezervate câtorva fiinţe privilegiate.

N-a fost întotdeauna aşa, şi psihologia romantică cercetează istd na spiritului uman pentru a afla de ce ne-am pierdut aceste pute şi care sunt posibilităţile de a le recâştiga

Şi astfel, J.J. Wagner opune *spiritului* modern, care analizeaz şi construieşte, *simţul* antic, care acţionează inconştient, orbeşti dar percepe într-un mod nemijlocit „marea înlănţuire a lucrurilor Am pierdut această viziune globală izolând diferitele facultăţi cunoaşterii; dar, când vom fi isprăvit de progresat, vom ajunge o formă nouă, superioară, a contemplaţiei. Mai întâi, ştiinţa ne* îndepărtat de realitatea unică, dar tot ea poate, tocmai sub for cea mai abstractă, să ne redea perceperea unităţii universului: tematica va ajunge, într-un moment al desăvârşirii ei, să sesize principiul arhitecturii cosmice. Aşadar, nu renunţând la toate cuceririle spiritului uman vom ajunge din nou la simţul universa de la începuturi, ci ducând ştiinţele analitice până în punctul care ele însele vor regăsi unitatea

*

Sufletul nu poate fi, în ochii romanticilor, decât locul de contact şi de asemănare cu organismul universal, prezenţa în noi a unui principiu de viaţă care se confundă cu însăşi Viaţa divină, din moment ce psihicul nostru conştient e psihicul de dup despărţire, închis în el însuşi, va trebui solicitată o altă regiune di noi, în locul unde această carceră a existenţei individuale se de chide spre realitate. Căci ceea ce facultăţile fiinţei noastre conştiente – simţurile şi raţiunea – cunosc sub numele de realita obiectivă nu e Realul. La acesta, care se confundă cu viaţa, nu poate ajunge decât înăuntrul nostru, în *Inconştient*.

Noţiunea de inconştient nu era necunoscută în momentul căr romanticii îi acordă atâta importanţă. La Leibniz, ca şi la Herde ea joacă un mare rol, dar fără să fi avut vreodată această valoa de prim ordin. Inconştientul pentru romantici nu e o sumă vechilor conţinuturi ale conştiinţei uitate sau refulate (Freud), nic o conştiinţă larvară

(Leibniz), şi nici chiar o regiune obscură primejdioasă (Herder). El e însăşi rădăcina fiinţei umane, punctul ei de inserţie în procesul vast al naturii. Numai prin el rămânem *M* armonie cu ritmurile cosmice, credincioşi originii noastre divind

După câteva experienţe de magnetism animal, Ritter îi scria entuziasmat lui Baader:

Cred că am făcut o descoperire importantă: aceea a unei conştiinţe pasive, a Involuntarului. O faci să se trezească prin întrebări şi prin meditaţie… Există o mulţime de lucruri care nu se pot explica decât aşa: prietenia, dragostea… puterea imaginaţiei. Tot ce ne imaginăm e real; şi tocmai de aceea nu are *pentru noi* decât o semirealitate: aşa cum un al treilea are pentru noi mai puţină realitate decât noi înşine… Toate acţiunile noastre ţin de un fel de somnambulism, adică sunt răspunsuri la nişte întrebări; şi noi suntem cei care întrebăm. Fiecare poartă în el somnambulul său, căruia el însuşi îi e magnetizor… *Cu Dumnezeu în suflet*: fenomenul acesta e absolut somnambulic. Starea de veghe nu şi-l aminteşte.

Ceea ce Ritter descoperă cu atâta bucurie, răspunsul lăuntric la întrebările noastre, în stare să dicteze faptelor şi imaginaţiei noastre, nu poate fi o „facultate" a fiinţei noastre individuale: e o prezenţă în sufletul nostru, prezenţă sacră şi puternică a ceva care ne depăşeşte cu mult E izbitor să-l vezi pe Ritter cum recurge în cazul acesta la exprimarea misticilor: „cu Dumnezeu în suflet" şi în acelaşi timp afirmă că asupra acestor regiuni lăuntrice conştiinţa noastră obişnuită n-are nicio putere, nici măcar o amintire, din ce se petrece aici. Căci tocmai asta au simţit toţi misticii şi exprimă autorul anonim al Teologiei germane (*Theologia deutsch*), spre sfârşitul secolului al XIV-lea, cu o claritate desăvârşită:

Cei doi ochi ai sufletului omenesc nu-şi pot îndeplini funcţiunea amândoi o dată; căci dacă sufletul vrea să vadă Eternitatea cu ochiul său drept, trebuie ca ochiul stâng să se abţină de la orice acţiune, să renunţe şi să se comporte ca şi cum ar fi mort Dacă pe urmă ochiul stâng vrea să-şi îndeplinească funcţiunea spre exterior, adică să aibă

de-a face cu timpul şi cu creatura, trebuie ca la rândul său ochiul drept să fie împiedicat din funcţiunea sa, adică de la contemplare.

Joubert spunea mai simplu: „Închideţi ochii, şi atunci veţi vedea". Iar Claudel: „Înainte de a deschide ochii ştiu totul pe de rost".

Dar dacă romanticii şi misticii cunosc aceeaşi senzaţie a unei duble existenţe în noi. a unei întoarceri necesare către una sau cealaltă dintre aceste existenţe, asemănarea se opreşte aici.

Inconştientul romanticilor nu e nici el, la fel cu *Grund-ul scintilla*, *centrul* misticilor, mai mult decât o simplă parte dinj fiinţa noastră individuală. Dar, pe de altă parte, el e departe de al şi sustras naturii şi întors pe de-a-ntregul către Spirit Ceea ce i percepem în el e tocmai trecerea prin noi a fluxului cosmic, *M* după expresia lui Steffens, „obscurul dialog al Totului cu el însuşi". Regiunea aceasta dinăuntrul nostru, unde coboară din noţi imaginile şi ideile pe care le uităm, de unde urcă actele să inspiraţiile noastre, e în acelaşi timp însăşi viaţa naturii creatoare, care ne scaldă din toate părţile.

Astfel, alături de discursul limpede care e starea de veghe, se desfăşoară I un alt discurs înăbuşit... Uitarea nu-i altceva decât recăderea în adâncimea fără fund a acestor bezne. Viaţa omului e însă făcută din alternanţe: aşa ciufl soarele răsare şi apune, la fel şi conştiinţa se cufundă în propria sa noapte, nul ca într-un haos pustiu, ci *în toată plenitudinea vieţii sale ascunse*... Somnul ei adânca întoarcere a sufletului în sine (Steffens).

Pentru Herder, noaptea aceasta în care sufletul se căleşte periodic era închisă investigaţiei noastre conştiente printr (i „înţeleaptă măsură a naturii materne", căci spiritul nostru eoni ştient nu i-ar suporta vederea. Romanticii nu mai gândesc astfel: dimpotrivă, pentru ei, tot ce izbutim să cunoaştem din imaginile] care bântuie această lume profundă are un preţ nemărginit

Geniul se manifestă în momentele în care atotputernicia naturii inconştiente, adâncimile nocturne şi inaccesibile ale existenţei sunt dezvăluite] şi relevate în starea de veghe. Inspiraţia uneşte plenitudinea nopţii şi limpezimea zilei, taina inconştientului şi regulile

conştiinţei. Ceea ce pare. foarte firesc unei anumite viziuni interioare, cu toate că rămâne absoluţi inexplicabil pentru raţiune (Steffens).

E dificil de sesizat exact această concepţie asupra vieţii noas-l tre' psihice, dacă nu se ţine seama de esenţa spiritului romantic. De vreme ce o aceeaşi viaţă stăpâneşte toate lucrurile. În care, Dumnezeu e întotdeauna prezent; de vreme ce omul nu e izolat, nu e un individ închis în faţa unei naturi obiective; de vreme ce poartă în el asemănarea perfectă şi realitatea totală a Animalu' lui Univers; înseamnă atunci că *în el* ar putea ajunge la real. mai înseamnă că forţa dinamică, acea legătura vie cu cosmosul, putea fi agentul formării noastre fiziologice şi totodată sursa celor mai înalte inspiraţii.

Pentru un spirit romantic nu-i nimic contradictoriu aici: viaţa organică şi fizică e unul dintre aspectele acestui Inconştient, care e asimilat vieţii universale şi din care emană şi realităţile spirituale. Mitul căderii şi al unei lente reintegrări operate de-a lungul istoriei dă, de altfel, o altă justificare, în planul psihologic, acestei convieţuiri a contrariilor: deşi într-adevăr ar fi fost mai bine ca omenirea să rămână la paradisul de la începuturi şi la cunoaşterea globală prin inconştientul primitiv, căderea a. creat totuşi o stare de fapt de care de acum înainte trebuie să se ţină seama De vreme ce am pornit pe calea existenţei separate şi, prin urmare, pe calea conştiinţei, e zadarnic să dorim să ne mai întoarcem: nu vom redobândi armonia dintâi decât ducând până la capăt procesul istoriei, adică dirijând progresul conştiinţei în aşa fel, încât să ajungă până la urmă la un fel de „supraconştiinţă".

Vom preciza mai târziu ce întrezărim aici: şi anume că, pentru romantici, nu-i vorba să se abandoneze fără nicio rezistenţă Inconştientului creator, de vreme ce nu putem participa la aceasta într-un mod desăvârşit; ci, dimpotrivă, e vorba de a-l lua în stăpânire, de a-l înălţa la conştiinţă, în măsura în care aceasta e cu putinţă, până în ziua când o magie superioară va produce împăcarea finală. Această împăcare, prefigurată de creaţia poetică, va fi reintegrarea, Sfârşitul armonios al timpului, înscăunarea Atemporalului.

Totuşi, încă din timpul existenţei noastre, viaţa fiziologică însăşi poartă reflexul dublei noastre apartenenţe la viaţa separată şi la viaţa totală; căci ea e comandată de către un centru individual (care bucuros e asimilat creierului) şi de către un centru aflat în univers (şi al cărui punct de inserţie în noi poate fi văzut în sistemul ganglionar). Astfel, Conştientul şi Inconştientul constituie unul dintre aspectele acelei mari „polarităţi" care conduce întregul mers al vieţii după cele două tendinţe de izolare şi de reunire.

*

Alternanţa veghii şi a somnului este expresia cea mai izbitoare a inserţiei noastre în viaţa cosmică, precum şi a analogiei ritmice care constituie legătura universală. Înrădăcinaţi în universul material prin tot felul de „influenţe telurice", suntem prizonieri, dar nişte prizonieri pentru care chiar şi lanţurile coni stituie promisiunea unei libertăţi şi a unei armonii viitoare. Somnul este produsul pământului; veghea – acela al soarelui.

Şi tot aşa cum, în timpul rotaţiei zilnice a pământului în jurul axei sale, o jumătate din planetă este telurică şi cealaltă solară, aceeaşi alternanţă apare în viaţa umană; ea coincide cu alternanţa mai generală a vieţii terestre, tocmai pentru că rezultă din aceasta (Kieser).

Aşadar, somnul nu e „simpla negare a vieţii conştiente"; e tot's aşa de „autonom" ca şi aceasta, şi se află în acelaşi raport cu ea ca şi polul negativ al magnetului cu polul pozitiv. De altfel, la origine, somnul şi veghea nu erau atât de deosebite ca în zilele noastre, iar starea întâilor noştri strămoşi semăna cu un fel de somnambulism imperfect. În primele timpuri ale existenţei noastre în materie, polul teluric era cel dominant. A fost vremea viziol nărilor, a oamenilor pasivi şi contemplativi, la fel cu cei pe care; Orientul de acum îi mai opune şi astăzi tipului nostru occidental, activ şi cerebral. Unei lumi exclusiv telurice, în care stăpâneau imaginaţia şi sentimentul, i-a urmat, de-a lungul secolelor, lumea solară a conştiinţei şi a raţiunii; dar în timp ce secolul al XVIII-lea vedea progresul în direcţia unei stăpâniri tot mai mari a lumii conştiente, romanticii îl caută în unirea

ambelor influenţe: atunci omul va atinge apogeul.

În somn, sufletul e într-o mai strânsă comuniune cu întregul] organism al naturii, şi în acelaşi timp cu viaţa propriului trup. Dir când în când, omul renunţă la orientarea sa cerebrală ca să se întoarcă la starea pământeasca dintâi; iar „aici îşi reîncepe viaţa de embrion" (Passavant). Susträgându-se impresiilor simţurilor şi ale raţiunii, e atunci mai aproape de acest *simţ universal* care iniţia l-a pus în relaţie cu natura E ca şi cum s-ar afla în sânul naturii; nefiind receptiv la lucruri, refuzând să le perceapă prin mijloacele obişnuite, el se află ca prin minune în corespondenţă cu ek Misticii au cunoscut foarte bine această experienţă în car renunţarea la tine însuţi şi la univers te face să intri în stăpânirea universului. Magistrul Eckhart spune:

Cât timp sunt lucrul ăsta sau celălalt, sau cât timp am lucrul ăsta sau celălalt, înseamnă că nu sunt toate lucrurile şi nu am toate lucrurile. Smulge-te, în aşa fel încât să nu mai fi şi să nu mai ai nici lucrul ăsta, nici celălalt: atunci vei fi pretutindeni. Numai aşa, când nu eşti nici lucrul ăsta, nici celălalt, atunci eşti totul.

În alt loc precizează, şi, oricare ar fi diferenţele care se cuvin marcate între un mistic creştin şi filosofii naturii, găseşti aici aceeaşi orientare spre unitate, acelaşi dispreţ pentru existenţa separată.

Atunci se poate vorbi de curăţenia sufletească, atunci când sufletul se purifică de o viaţă împărţită şi intră într-o viaţă unitari

Bineînţeles, *unirea* despre care vorbeşte dominicanul e pură contemplare spirituală, îndepărtare de simţuri şi de natură, întoarcere totală către Dumnezeu, care se află în noi şi îşi manifestă în noi prezenţa în timp ce filosofii şi magnetizorii noştri, când caută stările de minimă percepere exterioară şi de activitate diminuată a eului conştient, vor astfel să se lase în voia tuturor vibraţiilor unităţii *cosmice* care pot ajunge până la ei. Aşa cum, după frumoasa comparaţie a lui Schopenhauer, „o harpă dă ecou sunetelor străine, nu atunci când cântă, ci când se află în repaus, atârnată pe perete".

Şi, prin urmare, dacă sufletul, în timpul somnului, e mai aproape de Sufletul lumii (sau dacă, pentru a folosi limbajul neoplatonic,

Sufletul lumii e pe de-a-ntregul prezent în fiecare suflet individual, care e sediul viselor), atunci somnul e o prefigurare a morţii. Senzaţiile „centrale" ce vin din interior şi cărora Baader le acordă un drept atât de mare la obiectivitate, cele ale „visului, ale bolii şi ale extazului, sunt strâns înrudite cu acele senzaţii care ne aşteaptă după moartea noastră pământească". Dacă tot timpul vieţii noastre am fost alcătuiţi dintr-o dublă tendinţă, către individualitate şi către unitatea în care ne vom contopi, înseamnă că moartea n-ar putea fi altceva decât disoluţia finală a individualităţii, desăvârşirea năzuinţei noastre de a reintra în Tot, iar visul, senzaţia care o prevesteşte.

Comparaţia aceasta între somn şi moarte nu datează din timpul romantismului, şi se ştie că Homer spunea că somnul şi moartea sunt fraţi. Dar acestei apropieri i se pot da o mulţime de sensuri diferite: pentru „primitivii" lui L6 vy-Bruhl, somnul e o adevărată călătorie în împărăţia morţilor, acolo unde sufletul, eliberat, se duce să regăsească spiritele; şi acesta e sensul cel mai literal. Pentru raţionalişti, aceasta nu înseamnă decât că, în timpul somnului ca şi după moarte, neantul ne înghite; ce dispare atunci e tocmai ce ne alcătuieşte: însuşirile noastre diurne. Or, în ochii unui romantic sau ai unui mistic, amuţirea acestor însuşiri e însjişi condiţia modului nostru de existenţă celui mai autentic. Doar în somnul sau în moartea simţurilor, în ştergerea raţiunii, ne putem apropia de singura cunoaştere importantă: aceea a lui Dumnezeu, a cosmosului, şi ne unim cu ei, graţie morţii a tot ce ne despărţea de ei.

Dar nu toţi filosofii naturii văd cu aceeaşi limpezime şi cu aceeaşi îndrăzneală necesitatea de a-i recunoaşte vieţii nocturne acest loc privilegiat Mulţi dintre ei rămân încă sub înrâurirea psihologiei din epoca precedentă, chiar dacă, pe terenul metafizicii şi al fizicii, ei se ştiu în opoziţie absolută cu înaintaşii lor. Se repetă şi acum, ici şi colo, că visul e o stare intermediară între somn şi veghe, un amestec între două moduri de conştiinţă, favorizat de un somn încă imperfect sau de primele mişcări ale simţurilor care se vor deştepta

Şovăielile, rămăşiţele, inconsecvenţele acestea nu reflectă

adevărata filosofie romantică a visului. Pe aceasta o vom găsi, în toată amploarea ei, la Troxier, la Schubert şi la C.G. Carus; dar şi alţi filosofi, fără ca să-i acorde aceeaşi atenţie ca aceşti trei mari exploratori, au riscat călătorii îndrăzneţe în împărăţia viselor. Biologul Treviranus vede în visul tuturor făpturilor vii, până şi la seminţele plantelor, prevestirea dezvoltării lor viitoare.

S-a pus întrebarea dacă sămânţa de grâu, care poartă în ea germenele rădăcinii, al tulpinii, al frunzei şi al spicului, ar putea să viseze rădăcina, tulpina etc. Şi să capete astfel conştiinţa a ceea ce zăcând în ea se poate dezvolta, E sigur că sămânţa de grâu e conştientă de aceasta, şi că într-adevări *visează*. E posibil ca şi conştiinţa şi visele acestea să fie foarte obscure. Da fără această conştiinţă şi fără vise nu există viaţă.

Aşadar, visul e conceput ca o stare vagă de conştiinţă în care orice proces inconştient al creşterii fiziologice e presimţit în mod obscur: ca un moment de contact nemijlocit, în fiinţa organică, cu acţiunea vieţii care însufleţeşte întreg universul.

Problema rolului pe care imaginaţia, raţiunea, voinţa îl joacă în vis continuă să preocupe spiritele, iar aici romanticii uită adesea în tratatele lor de psihologie, premisa lor, după care sufletul e indivizibil, şi alunecă iarăşi în făgaşul secolului al XVDI-lea sunt totuşi, în general, de acord să considere drept forţă generatoare a viselor imaginaţia creatoare, care pentru mulţi dintre ei se confundă cu „simţul lăuntric" sau „simţul universal", rămăşiţă a puterilor noastre iniţiale. Passavant afirmă că acest simţ lăuntric nu se limitează la a reproduce datele exterioare, ci e în esenţă inventiv şi creator. Categoriile de timp şi de spaţiu fiind desfiinţate, suntem iarăşi legaţi de cosmos prin acel simţ originar care are în vis aceleaşi însuşiri de previziune şi de vedere la distanţă pe care le posedă orice formă de extaz.

Dubla natură, corporală şi totodată spirituală, a acestei puteri creatoare înrudeşte visul cu poezia: căci visul ne îngăduie să ne cufundăm în înseşi sursele vieţii fiziologice, să coincidem cu forţa zămislitoare, mereu una şi aceeaşi, care dă naştere formelor din natură

ca şi imaginilor psihice. Datorită visului putem descoperi cea mai profundă dintre toate analogiile, dintre toate concordanţele noastre ritmice cu natura; ne putem da seama că actul creator al poetului, pe care acesta îl socoteşte un act al eului său, e acelaşi cu actul de creare a fiinţelor vii. Baader exprimă aceasta într-un mod destul de curios, într-o scrisoare din 1820 în care vorbeşte de o „aluniţă" în formă de fragă care pare că se coace în fiecare an când vine vremea acestor fructe. E aici destul să satisfacă credinţa unui romantic în influenţele ritmurilor naturale.

E uşor de priceput că această pată din naştere e un produs organic, în acelaşi înţeles ca şi o fragă reală, şi că acelaşi principiu natural care dă formă fragilor a format şi pata aceasta… Dar nu trebuie oare să spunem la fel „despre toate imaginile psihice cu adevărat generale create de către poet, artist sau cel care visează? Şi oare n-ajungem astfel la o teorie satisfăcătoare în legătură cu oricare alcătuire creatoare care vine din partea omului, *sau mai degrabă se formează în om*?

Această neobişnuită privire asupra rolului Inconştientului în creaţia poetică şi asupra actului străin care „se petrece în noi" nu întâlneşte oare, străbătând o jumătate de secol, experienţa pe care Rimbaud o opune celor ce „se proclamă autorii" operelor lor?

Eu e un altul; dacă arama se trezeşte trompetă, nu-i nicidecum vina ei. Asta mi-e limpede. Asist cum îmi înfloreşte gândirea: o privesc, o ascult; trag odată cu arcuşul: simfonia freamătă în adâncuri, ori iat-o dintr-un salt pe scenă.

Numai că la Baader creaţia poetică nu e izolată: e asimilată naşterii imaginilor din vis, alcătuirii tuturor fiinţelor şi tuturor formelor din natură; e un fragment din viaţa creatoare, prezentă în toate lucrurile, aceeaşi în trupuri şi în spirite.

Foarte firesc, cei care atribuie visului originalitate şi autonomie în comparaţie cu starea de veghe admit că visele din primul somn sunt cele mai puţin pure şi mai puţin importante. Contrar celor susţinute de învăţaţii secolului al XVIII-lea (şi la fel şi de cei mai mulţi dintre

psihologii moderni), visul nu este o formă imperfectă a conştiinţei diurne, încă, sau deja, amestecată cu somnul. Atunci când omul e scufundat în somnul cel mai adânc se nasc visele profetice, viziunile la distanţă, iar simţul universal se bucură de plenitudinea mijloacelor sale. Experienţele introspective ale lui Hervey de Saint-Dénis aveau să verifice afirmaţia că visele de seară şi de dimineaţă, de care ne reamintim de obicei, sunt mult mai puţin ciudate, mai puţin bogate şi mai puţin originale decât cele ale nopţii adânci.

* * *

E o nebunie să vrei să explici visele, *partea pozitivă a somnului*, *plecând numai de la starea de veghe*, *după metoda exegezei psihologice*, *care nu vede în vise decât ideile şi imaginile pe jumătate refulate ale zilei*.

Căci „gândirea care vrea să se perceapă pe ea însăşi plecând de la ea însăşi, conştiinţa care nu încetează să se reflecte în ea însăşi, produce o stare de veghe excesivă, o separaţie *morbidă* faţă de ce există pur pozitiv în somn… Şi astfel, conştiinţa morbidă a vremurilor moderne este ea însăşi pe jumătate somn, o reverie în amurg" care nu reprezintă adevăratul somn, ci i caricatura lui

Aceste rânduri ale lui Steffens, ce parcă sunt scrise ieri, şi îndreptate împotriva freudismului, se situează faţă de acesta, într-adevăr, la antipodul extrem. Cei care socotesc drept sănătoasă şi normală o stare de conştiinţă pur şi simplu suficientă ca să asigure o comportare socială onestă, aceştia sunt condamnaţi de către romantici: ceea ce e morbid, în ochii lor, nu e influenţa subconştientului, ci conştiinţa orgolioasă a vremurilor moderne care pretinde să reducă totul la ea, în detrimentul tuturor celorlalte puteri ale noastre, al tuturor celorlalte legături cu realul, al angoaselor metafizice ca şi al actelor spontane, al sentimentelor autonome ca şi al viselor poetice. A nu trăi decât conştient înseamnă să simplifici până la absurd şi să reduci fiinţa, atât de bogată în posibilităţi şi în tainice avertismente, la un şir de fapte niciodată înţelese; căci această conştiinţă îndreptată în afară, care se grăbeşte să nege tot ceea ce nu e

ea, e tocmai inversul adevăratei înţelegeri. Aceasta ţine de întreaga fiinţă şi interesează facultăţi de percepere infinit mai subtile şi mai tainice decât cele ale inteligenţei.

După părerea lui Steffens, lucrurile stau şi mai rău: conştiinţa din starea de veghe s-a amestecat până la urmă în semivisele noastre, şi astfel s-au născut aceste vise ale omului modern care nu ne pot lămuri asupra naturii adevărate a visului.

Tocmai această veghe în vis împiedică adevăratul vis interior, profunda întoarcere a sufletului în plenitudinea existenţei sale lăuntrice, la fel cum visul în plină zi poate să tulbure veghea. Aceste tulburări sunt indisolubil legate şi nu îngăduie nici ca nemărginita profunzime a Totului să-şi arunce lumina asupra existenţei individuale din timpul veghii, nici ca bogăţia iufmită a existenţei individuale să lumineze retrospectiv profunzimea nocturnă a somnului. Profunda semnificaţie a existenţei e din cauza asta înăbuşită, iar visele noastre actuale sunt vise de suprafaţă. *Nu înţelegem starea de veghe şi în consecinţă nici somnul*.

Cel care şi-a simplificat şi sărăcit propria viaţă e închis oricărei veritabile înţelegeri, şi nimic mai firesc, din moment ce Pentru romantici există o strânsă interdependenţă între toate straturile fiinţei: cine lasă să se ofilească un strat sau altul e bolnav în toată fiinţa sa, şi medicii epocii spun fără încetare că nu există decât o boală a omului luat în totalitate, iar nu a unei părţi sau alteia a organismului său. Cea dintâi datorie e să ne păstrăm întregi, şi atenţia acordată vieţii nocturne poate constitui o dovadă! în acest sens.

Oricine a luat seama la propriile sale vise a făcut această experienţă, şi anume că o lume onirică neobişnuită se desfăşoară alături de lumea reali Cine n-a văzut în starea de veghe oameni sau peisaje, cine n-a trăit aventuri care i se păreau că le-a mai cunoscut odinioară?… Cine nu se simte în vis transportat în nişte situaţii şi în nişte locuri pe care nu le recunoaşte decât în visele sale? Şi totuşi, o conştiinţă limpede, îl avertizează că se află într-o lume deosebită de cea a stării de veghe, ale cărei imagini, născute fără îndoială din lumea

diurnă, sunt totuşi legate între ele, de la un vis la altul, printr-o continuitate anumită şi aceste vise, deseori foarte îndepărtate în timp, sunt însoţite de o senzaţie cu totul aparte, a unei profunde mulţumiri; e ca şi cum ne-am simţi în mod excepţional eliberaţi de toate neplăcerile din timpul veghii. Aceasta e experienţa vieţii mele întregi.

Această frumoasă pagină ar merita să fie îndelung citată, căci nu sunt multe care să exprime cu atâta sinceritate şi curajoasă profunzime experienţa visului, adică aceea a oricărui romantic adevărat, în ochii căruia e absurd şi superficial, periculos chiar, să nu vezi în vis decât reziduurile veghii. Visul e revelator, însă *poetic* revelator, pentru că sentimentul specific, euforia pe care o încercăm în vis, ne persuadează – printr-o persuasiune nelogică, printr-o convingere spontană – că lumea întrezărită aici există, că ea constituie o formă esenţială şi profundă a existenţei noastre celei mai adevărate. Suntem deopotrivă vis şi veghe. A explica visul pornind de la conştiinţa diurnă înseamnă a săvârşi un act de barbarie, înseamnă a condamna şi a-i falsifica sensul şi mai ales calitatea. Dacă alături de rândurile lui Steffens punem tot ceea ce secolul al XVIII-lea a scris în acest subiect, şi chiar şi ceea ce au spus ceilalţi filosofi ai naturii, nu trebuie oare să mărturisim că singur Steffens a prins sensul concret şi subtil al acestei calităţi neobişnuite a viselor, care le face absolut deosebite de starea de veghe? Şi nu-i oare singurul care să fi putut cita vorbele lui Nerval: „Să nu jigneşti pudoarea zeităţilor visului”.

De altfel, Baader, fără să aibă aceeaşi subtilitate, a avut şi el noţiunea foarte clară a particularităţii absolute a visului şi a analogiilor acestuia cu poezia Găsim la el, încă în jurnalul din tinereţe, o vie atenţie acordată limbajului visului, expresiei sale bogate în imagini. „*Imaginile îi fac bine sufletului*. Ele îi sunt hrana specifică”. Plăcute sau penibile, ele ni se impun pentru mult timp; Baader găseşte la aceasta un exemplu într-un vis care, după o jignire suferită, i-a revelat lui însuşi adevăratul sentiment… Sufletul mi-a zugrăvit după placul său imaginea completă; şi ceea ce nu remarcasem în întregime ieri din cauza iritării, răzbunarea rece, care evident încă mai era în sufletul

meu o dorinţă obscură, a fost dusă până la capăt în vis". Baader nu descoperă aici doar unul dintre rolurile pe care le joacă visul în viaţa personală, apropiindu-se astfel de anumite concepţii psihanalitice; el vede mai mult: predilecţia sufletului pentru un limbaj deloc analitic, ci metaforic. Schubert va dezvolta ideea aceasta, care apoi va fi reluată, până la saturaţie, de către cei asemenea lui Kieser şi Ennemoser.

*

La întrebarea pusă încă de Heraclit: oare visele nu sunt un domeniu individual, incomunicabil, iar veghea un domeniu comun, asupra căruia suntem cu toţii de acord? sunt posibile două răspunsuri. Ori admitem că subiectul se află în faţa unui univers obiectiv, pe care-l cunoaşte printr-o simplă copie: şi atunci lumea senzaţiilor, care e aceeaşi pentru toţi, e mai *adevărată*, tocmai prin aceasta, decât lumea închisă, individuală, iluzorie, a visului. Acesta era răspunsul filosofilor din secolul al XVIII-lea.

Ori – şi aceasta e concepţia romantică – lumea zisă „obiectivă" nu e decât o convenţie asupra căreia am căzut de acord, pe care o „statornicim" pentru comoditatea relaţiilor dintre oameni, iar lumea visului, dimpotrivă, e o lume care ne este dată dinăuntru: ea *este* într-adevăr aceeaşi pentru toţi, pentru că noi toţi Participăm la ea, sau pentru că în cadrul ei participăm la Realitatea universală.

Dar asta încă nu-i de ajuns pentru filosofii naturii să definească demnitatea visului. Ei ţin neapărat să-i confere un rol fa cosmogonia şi mitul lor, să afle cum l-ar putea folosi pentru mântuirea magică a omenirii şi a universului Visul, spunea Gorres, a fost starea iniţială a omului în epoca de aur când el încă mai era Verbul naturii, şi această gândire inconştientă a vremurilor mitice era revelaţia totală a naturii divine. În cursul istoriei umane, contemplarea aceasta, cunoscută încă din antichitatea biblică atunci când „Iehova li se arăta aleşilor pe calea viselor (J. J. Wagner), s-a pierdut „Visele noastre au devenit prozaice",! dar un viitor mai bun le va reda fără îndoială calităţile de la început Hegel chiar, atât de îndepărtat de asemenea concepţii, compară întreaga istorie cu o colecţie de vise; „şi, adaugă el, dacă s-ar fi pus cap

la cap visele pe care oamenii le-au avut în timpul unei anumite perioade s-ar putea vedea apărând o imagine foarte exactă a spiritului perioadei respective".

Dar trebuie să ne ferim de a Vedea în filosofii naturii nişte apologeţi ai laturilor nocturne ale vieţii, în detrimentul activităţii conştiente. Mitul unităţii pierdute este şi mitul unităţii regăsite. Iar starea de separaţie care duce de la unul la celălalt, perioada devenirii, aceea în care se înscrie istoria lumii create şi istoria omului, nu e pur şi simplu o expresie a răului. Natura actuală e fără îndoială o consecinţă a căderii; dar, pentru discipolii lui Saint-Martin cel puţin, ea nu e o materie rea şi preexistentă în care omul s-ar fi repezit orbeşte. Dimpotrivă, Dumnezeu e acela care, asistând la căderea omului, n-a voit ca ea să se prelungească până în abisuri iremediabile; el l-a adăpostit pe om în sânul materiei, unde îi oferă o ultimă şansă de mântuire. Omul-spirit a devenit omul-natură în care dormitează şi se poate trezi omulnăzuinţă: aspiraţia sa, dorinţa de Dumnezeu şi progresul îl vor putea duce la restaurarea naturii dintâi.

Şi, prin urmare, trebuie ca omul să-şi desăvârşească viaţa conştientă, viaţa sa de fiinţă izolată, până la cea mai înaltă perfecţiune Nu-i vorba nici să renunţe la ea în favoarea unui vis), în miezul căruia nu mai e în puterile noastre de a reintra pur şi simplu, nici de a trăi numai în funcţie de acest vis. Conştienţi şi izolaţi, trebuie să parcurgem până la capăt calea pe care am apucat, din vina noastră, dar şi prin graţia divină. Abia la capătul acestui drum se află reintegrarea iar pentru a ajunge până acolo trebuie să ascultăm semnele, să redescoperim vestigiile care nu ne sunt accesibile decât în noaptea fiinţei noastre; dar ascultându-le şi redescoperindu-le pentru a ne conduce după ele în urcuşul lent aspru care, al sfârşitul zilei, când individul conştient va fi am desăvârşirea, vom dobândi odihna la sânul lui Dumnezeu regăsit

* * *

Schelling, căruia uneori i se întâmpla să fie poet, a înfăţişat această logodnă dintre Zi şi Noapte într-o imagine scăldată toată în

acea penumbră lunară atât de dragă romanticilor.

Dacă în chiar timpul nopţii s-ar înălţa o lumină, dacă s-ar putea ca *o zi nocturnă şi o noapte diurnă* să ne îmbrăţişeze pe toţi, aceasta ar fi în sfârşit ţinta supremă a tuturor dorinţelor. Oare din pricina asta noaptea luminată de lună mişcă atât de miraculos sufletele noastre şi sădeşte în noi înfiorata presimţire a unei alte vieţi, atât de apropiate?

CARTEA A TREIA

Explorarea nopţii

CAPITOLUL VI

Metafizica visului i

Pot, cu ajutorul simţurilor şi al gândurilor, cu ajutorul voinţei şi al trudei, să pătrund în mine până la o adâncime infinită, unde să mă regăsesc pretutindeni în faţa mea însumi.

I. P.V. TROXLER

Unul dintre personajele cele mai singulare ale romantismului filosofic este lucernezul Ignaz Paul Vitalis Troxier. Fiind student la Jena, a fost elevul lui Schelling în epoca cea mai bună a acestuia. La Viena s-a împrietenit cu Beethoven, devenind totodată discipolul magnetizorului italian Malfatti. Ajuns medic în târgul său natal din Beromunster, îşi publică în 1806, 1808 şi 1812 principalele opere filosofice: *Viaţa şi problema vieţii*; *Elemente de biosofie*; *Privire asupra naturii umane*.

Prin obârşie, Troxier avea toată asprimea, agresivitatea şi tenacitatea locuitorilor de la munte. De la primele scrieri, o violentă polemică s-a iscat între Oken şi el, unde l-a amestecat şi pe Schelling, pe care de asemenea nu va întârzia să-l combată. Înflăcărat partizan al liberalismului în politică, a fost nevoit să părăsească, în 1821, liceul din Lucerna, pentru că atacase făţiş autorităţile de care depindea în 1830 a obţinut o catedră de filosofie la Basel, dar a pierdut-o câteva luni după aceea, în urma unor complicaţii politice. Singura perioadă calmă din existenţa sa a fost din 1834 până în 1853, când a funcţionat ca profesor de filosofie la Berna. Până la bătrâneţe însă a fost un opozant, un franctiror, catolic şi teocrat în momentul când triumfa liberalismul

tinereţii sale, din ce în ce mai mistic pe măsură ce epoca era tot mai puţin mistică. A murit la optzeci şi şase de ani, fără să fi încetat vreai dată să se ia de piept cu compatrioţii săi, cu inamicii săi dintotdeauna şi cu cei ce i-au fost prieteni doar o bucată de vreme.

În 1840, Rosenkranz l-a adus pe scenă într-o comedie filosofică unde diverse personaje îşi dispută succesiunea lui Hegel în fruntea gândirii germane. Alături de Baader, de Schelling, de Vischer, de Morike şi de… George Sand putea fi uşor recunoscut, sub numele de Teocrat, şi filosoful din Lucerna; el apare ca un personaj irascibil, cu un limbaj abscons şi înflorat de metafore, care proslăveşte Alpii, cascadele, cântecele păstorilor, proclamă că „orice filosofie nu-i decât un limbaj bogat în imagini, orice speculaţie o bâiguială care imită Revelaţia divină" şi schiţează o teorie mistică:

Omul terestru trebuie să se spargă pentru ca în el să se nască Domnul. Dumnezeu şi omul sunt alfa şi omega universului, iar Dumnezeul-om e sinteza antroposofică… Renunţăm la trecătorul nostru *eu* pentru a ne regăsi în eternul *noi*.

Caricatura e bună. Printre discipolii lui Schelling, Troxier a fost într-adevăr acela a cărui exprimare absconsă şi violent originală izbeşte cel mai mult Oken şi Baader s-au încumetat să formuleze paradoxuri neobişnuite, Troxier a mers şi mai departe în priceperea de a conferi termenilor din limbă o valoare cu totul personală, iar stilul acesta, cu nimic mai prejos decât al unor metafizicieni moderni, face deseori dificilă lectura operelor sale. Scrierile îi sunt aproape în întregime alcătuite din scurte fragmente a căror coerenţă nu e întotdeauna uşor de reconstituit. Totuşi, această coerenţă există, căci rareori un spirit a fost atât de profund „orientat". El n-a împrumutat pur şi simplu de la misticii germani numeroase expresii, scotocind, fără a ţine socoteală, în admirabilul lor vocabular de o imensă bogăţie; într-adevăr, ca şi cei mai mari dintre aceştia, el are o tenace voinţă de cuceriri spirituale, de răbdătoare înaintare, fără să-i pese de succes, interesat fiind numai de progresul lăuntric. Departe de a fi o cochetărie sau o bizarerie de fals profet, originalitatea sa e marca unui spirit care

se mişcă într-o lume aparte, numai a lui, căci a cucerit-o pas cu pas, şi fragmentul abrupt pe care îl practică, excluzând orice legătură discursivă, e lucrat cu minuţiozitate. Forma fragmentului răspunde în cazul acesta la cu totul alte necesităţi decât la un Novalis: fără să aibă nimic poetic, fără a se opri înainte de sfârşit pentru a lăsa astfel deschisă poarta nenumăratelor reverii, în maximele sale Troxier caută să păstreze în plenitudinea sa o intuiţie totală şi perfectă, o percepere exactă a lumii vii, pe care gândirea logică nu o poate prinde.

Căci există la Troxier un soi de prebergsonism: cunoaşterea intelectuală pură nu percepe decât ceea ce e lipsit de viaţă. Această „conştiinţă", care exclude întregul domeniu al sentimentelor, nu e pentru el decât „o sferă limitată în ansamblul cunoaşterii pe care omul o are despre natură". Acestei cunoaşteri insuficiente i se opune gândirea vie:

Gândirea umană nu corespunde fiinţei obiectelor, ci *devenirii* lor în natură; sistemul ca şi procesul gândirii noastre nu e numai o copie sau un pandant al lumii exterioare aşa cum este ea, neînsufleţită, la capătul devenirii sale: ea este, corespunzând esenţei şi vieţii lumii exterioare, o devenire în sine şi dincolo de sine. În aşa fel încât toate formele şi toate mişcările care fac parte din devenirea lucrurilor se dezvăluie în cadrul cunoaşterii umane, şi, invers, tot ceea ce este revelaf prin aceasta se realizează în lume.

Şi astfel, vorba atât de admirată a lui Haller: „Niciun spirit creat nu poate pătrunde în inima naturii" îşi pierde orice semnificaţie. Căci viaţa lăuntrică a naturii nu e un obiect exterior pentru spiritul creator… Ci numai pentru acela care n-a ajuns încă până la el însuşi, sau care n-a recunoscut în el însuşi spiritul creator, doar pentru acela natura e un obiect exterior şi de nepătruns.

Desigur, e aici ceva din cunoaşterea „analogică", familiară tuturor filosofilor naturii; dar la Troxier totul capătă îndată o nuanţă nemaiîntâlnită. Nimeni în timpul său n-a ştiut să insiste cu atâta precizie asupra necesităţii de a folosi fiinţa *întreagă* în opera de cunoaştere; şi dacă nimeni n-a marcat cu aceeaşi claritate limitele

intelectului, incapabil să sesizeze „viul", Troxier e singurul care ştie că totuşi intelectul nu poate fi înlocuit în această conlucrare a întregii fiinţe. Drept care el ţine să se opună celor care pretind să ajungă la cea mai înaltă contemplare fără să fi trecut prin toate „mişcările reflecţiei şi cunoaşterii discursive". Nimic nu-i este mai străin decât acesta „mistică ce se mistifică pe ea însăşi, voind să evite şi să depăşească conştiinţa raţională pentru a se azvârli cu un salt primejdios în regiunile insondabile ale unei exaltări nesăbuite". Şi atrage atenţia asupra pericolului când contemporanii săi cred că descoperă în magnetismul animal o putere superioară; conştiinţei: fără îndoială, e minunat că aceste descoperiri moderne ne învaţă că există nu numai o singură formă de conştiinţă. Dar nu trebuie să confundăm stările inferioare conştiinţei normale cu această altă conştiinţă, perfectă, spre care trebuie să se îndrepte toate străduaniile omeneşti.

* * *

Nesupunându-se misticismului entuziast şi deseori vag din vremea sa, mai aproape de fapt de mistica adevărată, Troxier nu are mai puţin dreptul să se numere printre filosofii naturii. Mai ales în primele sale opere el împărtăşeşte unele dintre credinţele lor fundamentale şi anumite deprinderi spirituale. Ceea ce izbeşte de la început, îndată ce ai pătruns prin arcanele terminologiei sale, e o adevărată boală a schemei dialectice: legea polarităţii, îndrăgită de întreaga epocă, capătă la el însemnătatea unei formule universale, la care se reduce tot atât de bine gândirea cât şi realitatea cosmică. Şi astfel, din teze în sinteze, străbaţi lumea întreagă…

Sinteza supremă, realitatea ultimă, e Viaţa pe care niciun filosof al epocii n-a înălţat-o la acest primat Viaţa este Absolutul, Cauza unică. Sufletul şi trupul nu fiinţează decât în al doilea rând: ele sunt „părţi ale unei realităţi mai profunde: Viaţa". Abia în urma căderii omenirea devine incapabilă să perceapă Viaţa în sine, şi aici se află obârşia oricărui rău. Nu se ajunge la perfecţiune decât prin reconcilierea sufletului cu trupul, redevenite ceea ce erau în nevinovăţia lor de la începuturi. „De la starea de inocenţă, Viaţa parcurge un drum lung,

trecând prin momentul căderii în Fiinţă şi Aparenţă, şi până la reconcilierea în ea însăşi".

Metafizica aceasta se potriveşte cu cea a întregii epoci, cu toată deosebirea de limbaj, şi nu aici se află adevărata originalitate a lui Troxier. Ceea ce-l deosebeşte profund de ceilalţi filosofi ai naturii e înţelesul neobişnuit pe care – încă din tinereţe, şi tot mai mult pe măsură ce-şi afirmă mistica personală – îl dă analogiei, recunoscută de toţi, între om şi natură.

Imagine fidelă a Vieţii, omul e sfâşiat prin chiar această separaţie care divide unitatea primordială în corp şi suflet

Din orice unghi ai privi, omul află în sine o rană care sfâşie tot ce trăieşte în el, şi pe care probabil i-a pricinuit-o Viaţa însăşi.

Împărţit în două ca şi Viaţa, omul năzuieşte ca şi ea spre reconciliere. Toate activităţile sale, ştiinţa, istoria, etica, arta, sunt flori care se maturizează în cursul evoluţiei speciei şi „tind să alcătuiască un fruct asemenea seminţei din care a ieşit". Ţinta umanităţii se confundă aşadar cu aceea a Vieţii însăşi: ea constă în procesul de maturizare de la sămânţă la fruct

Dar sămânţa şi fructul sunt unul şi acelaşi lucru în Viaţă, deosebindu-se doar prin dezvoltare şi alcătuire… Fructele cad, seminţele încolţesc; iată imaginea legii vii care guvernează universul.

Totuşi, această lege nu prezidează un cerc infinit de morţi şi de naşteri fără termen; există o direcţie pe care o prefigurează fiecare viaţă individuală, supusă şi ea legii „mori şi evoluează": germenele e în noi, în ceea ce va renaşte după moarte. Iar starea de după moarte nu e identică celei care precedă existenţa terestră; căci în cursul acesteia, unii germeni s-au maturizat, au devenit fructe ale căror seminţe vor încolţi la rândul lor în noua noastră existenţă. „E sigur că omul frece *el însuşi* dincolo, chiar dacă lasă aici jos mult" din ceea ce credea a fi el însuşi.

Astfel se precizează şi se orientează ideea de „analogie", pe care Troxier nu osteneşte s-o repete sub mii de forme. Dezvoltarea pe care am urmărit-o datează încă din tinereţe; aceeaşi idee fundamentală

capătă mai multă transparenţă şi certitudine mistică în aforismele din epoca maturităţii:

Există, desigur, o altă lume, dar ea se află în cea de aici, şi pentru a atinge perfecţiunea trebuie să-ţi dai seama şi să faci din asta o profesiune de credinţă. Omul trebuie să-şi caute starea viitoare în prezent, iar cerul nicidecum deasupra pământului, ci înăuntrul său.

Natura lucrurilor şi unitatea lor primordială nu pot fi percepute decât în străfundurile sufletului omenesc.

Interiorul naturii exterioare e intim înrudit cu interiorul propriei noastre naturi: căci natura, în noi şi dincolo de noi, devine una cu Divinitatea, rădăcină şi sursă a forţei creatoare care înăuntrul nostru face să ţâşnească gândurile în conştiinţă, iar în afara noastră dă viaţă tuturor lucrurilor. De aici acest fapt miraculos: *cu cât ne retragem în noi înşine*, abătându-ne de la aparenţe, *cu atât pătrundem mai adânc în natura lucrurilor care sunt în afara noastră*.

* * *

Se întrevede acum în ce sens Troxier putea spune că orice filosofie autentică trebuie să înceapă cu *antropologia* pentru a ajunge la *antroposofie*: a determina natura omului înseamnă a determina însăşi natura universului; iată pentru ce trebuie să se înceapă cu omul, să plece de la omul întreg, viu, şi nicidecum de la postulate abstracte sau de la observaţii experimentale asupra lumii înconjurătoare. Dar asta nu-i încă de ajuns: de vreme ce omul nu este asemenea unui univers imobil, ci unei lumi în mişcare, care a plecat de la unitate pentru a reintra în unitate, orice efort uman trebuie să tindă spre regăsirea propriei sale unităţi; spre cunoaşterea, pentru a-i face să se trezească şi a-i favoriza, a germenilor de nemurire care se coc în el. Sau, pentru a recurge la termenul prin care Troxier desemnează deseori aceşti germeni: trebuie să regăsim în noi înşine acele regiuni profunde unde dormitează, gata să se trezească, *omul-Dumnezeu*. Într-un limbaj demn de magistrul Eckhart, filosoful dovedeşte că accesul în aceste regiuni înseamnă pentru el o experienţă concretă:

Pot cu ajutorul simţurilor şi al gândirii, cu ajutorul voinţei şi al

trudei, să cobor în mine până la o mare adâncime unde să mă regăsesc pretutindeni în faţa mea însumi.

Psihologia lui Troxier e pe de-a-ntregul dependentă de această noţiune fundamentală despre om: nu e vorba câtuşi de puţin la el să studieze funcţiile psihice, să analizeze spiritul uman, mobilurile sale pătimaşe şi comportamentul său, ci să cerceteze care îi este poziţia, cu calităţile, darurile şi deficienţele sale, în lumea luată ca o totalitate: pe scurt, să-i determine constelaţiile de care depinde şi care îl guvernează. Şi de aceea gândul te duce la un Paracelsus sau la un Jakob Bohme, care ar avea o formaţie filosofică modernă.

Aşa se explică ce este încă de la început straniu în această împărţire a creaturii umane, nu în trup şi suflet, urmând dualismul tradiţional, ci în ceea ce el numeşte *Tetraktys*, în patru esenţe: *Korper* – *Leib* – *Seele* – *Geist*. În lipsa unor cuvinte care să corespundă exact, vom traduce cu corp – soma* – suflet – spirit. Fără a intra în amănuntele foarte complicate ale acestei tetragrame, să încercăm a reţine ce ne-ar putea folosi pentru a înţelege mai bine orientarea generală a acestei gândiri şi teoriile lui Troxier asupra visului.

Spiritul şi corpul formează cei doi poli opuşi şi absolut contrarii, spiritul fiind elementul divin impersonal care e în noi, iar în româneşte, *Leib* am putea traduce prin trup (/). *tr.*).

corpul tot ceea ce în fiinţa noastră e perceptibil prin simţuri. Trupul şi sufletul se află între ele într-o altă relaţie care merge progresiv, trupul fiind principiul organizator al corpului, iar sufletul principiul etern al oricărei fiinţe. Numai corpul poate fi cunoscut prin simţuri, celelalte trei principii făcând obiectul unei cunoaşteri suprasenzoriale, iar trupul având chiar anumite caracteristici ca şi sufletul; rolul său e de a constitui corpul, de a-i da o existenţă individuală şi de a face din el receptaculul spiritului, în care acesta se încarnează; căci spiritul n-ar putea să acţioneze direct asupra corpului.

Treptele conştiinţei şi ale apercepţiei sunt legate de aceste patru principii care constituie fiinţa umană. Trupul este organul perceperii sensibile, sufletul cel al conştiinţei normale. Cele două principii

extreme (şi aici apare toată importanţa metafizică a acestei psihologii, la început ceva mai absconsă) ne dezvăluie însă că omul înseamnă mai mult decât se crede: el are, datorită spiritului, posibilitatea unei cunoaşteri *supraconştiente*, o rădăcină spirituală înfiptă în Absolut Dimpotrivă, prin corp are o cunoaştere *infrasenzorială* sau *preconşâientă*, adică aceea a copilului înaintea deşteptării conştiinţei de sine.

La cele două extreme, aşadar, omul se află în comunicare cu ceea ce îl depăşeşte: prin supraconştiinţă (extaz şi iluminare mistică) e legat de spirit, principiu al tuturor lucrurilor, iar prin preconştiinţă e legat de corp.

Totuşi, acest dublu dualism nu e definitiv, şi în om ca şi în univers trebuie să existe un centru în care să se resoarbă toate opoziţiile. Trupul şi sufletul se află încă de pe acum într-o relaţie progresivă; nu sunt principii absolut opuse. În ce priveşte corpul, acesta e contrariul absolut al spiritului, dar se află cu el într-o relaţie de polaritate: de neînlocuit, căci fără el nu s-ar putea constitui o existenţă terestră, el este un instrument al spiritului. Şi într-un anumit sens i se aseamănă, putând fi redus la acesta, ca neantul la Fiinţă, ca moartea la viaţă. Numai spiritul este viaţă, iar corpul se resoarbe în el.

Există în om un loc care e acela al unităţii, un centru al întregii creaturi, pe care Troxier îl numeşte *Gemut* – să zicem *Inima*. Inima e unitatea corpului şi a spiritului, ca şi a sufletului şi a trupului.

Inima e însăşi fiinţa omului… adevărata sa individualitate, centrul viu al existenţei sale, lumea tuturor lumilor din el, omul în sine.

În *Metafizica* din 1828, inima mai e numită şi simţul divin; ea are în faţă antipodul său, senzualitatea, care, fiind într-o relaţie de polaritate cu inima, e într-un anumit sens şi identică cu ea Inima constituie „adâncul cel mai lăuntric" al firii omeneşti, în vreme ce senzualitatea îi este „centrul cel mai exterior". Altfel spus, omul total, fiinţa întreagă, reunind în ea cele patru principii ale corpului şi ale spiritului, ale somei şi ale sufletului, poate avea două orientări diferite: cea a inimii, orientată spre Dumnezeu, şi cea a senzualităţii, care se

întoarce spre lume. Dar nu e vorba aici de două „puteri", de două „facultăţi", dintre care una să fie superioară celeilalte: inimă şi senzualitate desemnează şi una şi cealaltă *centrul fiinţei*, după cum omul trăieşte fie „în adevărata realitate", fie în Maya, la graniţele neantului.

Omul îl percepe pe Dumnezeu cu inima, universul cu „senzualitatea". Şi, dând o interpretare religioasă aceste idei, Troxier precizează că natura fizică a omului e emanaţia lui Dumnezeu care s-a manifestat în univers, în timp ce natura sa morală e tendinţa de reîntoarcere în sânul lui Dumnezeu. Deşi unitatea de la începuturi s-a dezvoltat în crearea naturii universale şi umane, întreaga evoluţie a naturii tinde să ajungă din nou la starea iniţială, iar cea mai înaltă expresie a acestei tendinţe de reîntoarcere o constituie sufletul omenesc, cu aspiraţiile sale esenţiale.

Toată această psihologie a lui Troxier, căreia terminologia pare la început să-i dea un caracter oarecum pur speculativ şi schematic, e în realitate ciudat de vie: trebuie oricum să recunoaştem că toţi aceşti termeni care desemnează polii structurii umane nu urmăresc să fixeze nişte esenţe imuabile, ci forţe, tendinţe, orientări. Individul e conceput ca un punct de întâlnire a diferitelor atracţii care, oricât de antagoniste ar părea, pot fi conciliate. La fiecare treaptă, la fiecare etapă următoare, doar unul dintre poli (spiritul, inima) care reprezintă orientarea spre cer şi spre unitate e înzestrat „cu o existenţă reală, în timp ce polul contrar (corpul, senzualitatea), care e centrul de orientare spre pământ şi spre separare, aparţine domeniului Maya: realitatea, atâta câtă are, ţine tocmai de polul real, care sfârşeşte prin a se resorbi.

*

În această doctrină asupra inimii (*Gemut*), centru de gravitate al fiinţei umane, se înscrie strania metafizică a *visului* a lui Troxier.

În centrul acesta visează omul visul atât de ascuns al vieţii sale, visul în care se unesc înalta conştiinţă a Spiritului şi obscura existenţă a Corpului.

Ceea ce visează e Spiritul, în clipa când coboară în materie; şi este Materia, în clipa când se înalţă până la spirit!

Aşadar, visul e revelarea esenţei însăşi a omului, procesul cel mai intim şi mai deosebit al vieţii: e când un ecou al supraterestrului în terestru, când o oglindire a terestrului în supraterestru.

Visul e… acel ceva serios aflat la baza tuturor jocurilor la care se dedă viaţa

Aceste câteva fraze din 1812, astfel izolate, pot părea arbitrare, paradoxale şi golite de orice semnificaţie concretă. Dar dacă ţinem seama de astronomia aceasta a inimii omeneşti, care este antropologia troxieriană, reuşim să plasăm visul, această nouă nebuloasă, printre constelaţiile care ne guvernează destinul. Visul despre care e vorba aici nu este, bineînţeles, ceea ce îndeobşte e numit astfel şi care „nu e decât un accident al somnului". E „Visul Vieţii", realitate fundamentală care cuprinde toate stările de conştiinţă, fiind într-un fel starea originară care corespunde inimii, aşa cum somnul şi veghea corespund trupului şi sufletului.

Veghea nu-i decât un vis al Sufletului, iar somnul un vis al Trupului, în aşa fel încât somnul şi veghea nu sunt altceva decât ciclul format de Suflet şi de Trup în Vis.

„Viaţa trebuie să vegheze pentru a fi suflet şi să doarmă pentru a fi corp", se poate citi încă în *încercările de fizică organică* din 1804. E aici aspectul uman al unei alternanţe care guvernează întreaga natură: reflexul mişcării sferelor cereşti, „răsăritul şi apusul celor două lumi şi al sistemelor lor în organismul nostru". Acest ritm, în care toţi romanticii văd forma umană a unui ritm universal, înseamnă pentru Troxier şi mai mult încă: expresia cea mai clară a dublei noastre esenţe, a orientării noastre când către natură, când către spirit

Veghea e latura luminoasă a vieţii, iar somnul *latura sa umbrită* – una e viaţa în Dumnezeu, celălaltă viaţa în naturi Această viaţă alternativă durează până când, eliberată prin moarte şi ajunsă la nemurire, se topeşte din nou în viaţa universului

Dar ceea ce nu e decât schiţat în această primă scriere, unde se

recunoaşte influenţa lui Schelling, va căpăta o mai mare precizie în operele ulterioare. Pe măsură ce Troxier îşi construieşte metafizica centrilor de atracţie care poruncesc întregii noastre vieţi terestre, el îi adaptează, fără s-o modifice în fond, teoria sa asupra visului, a veghii şi a somnului.

În starea de veghe, Viaţa năzuieşte spre un vis superior; în somn, ea alunecă pe panta unui vis inferior… Veghea reprezintă naşterea sufletului care iese din Corp, e sufletul întors către Spirit; somnul e devenirea fizică, aici fiinţa se întoarce spre Corp. Şi astfel, veghea şi somnul nu sunt altceva decât fluxul şi refluxul spiritului şi al materiei în oceanul Vieţii.

Când numai Spiritul porunceşte valurilor şi cuprinde în el curentul Vieţii, veghea şi somnul dispar, iar creaţia i se desfăşoară sub ochi aşa cum a văzut-o Dumnezeu înainte de a exista ziua şi noaptea

Dar când curentul Vieţii e la cheremul Corpului, spiritul e parcă absorbit de materie: atunci, veghea şi somnul se confundă din nou, şi individul, contopit cu universul într-o aceeaşi penumbră, devine clarvăzător în mijlocul tenebrelor.

Aceste două stări opuse, în care omul se află „dezorganizat", sunt extazul superior şi magnetismul animal. Troxier atrage totdeauna atenţia împotriva identificării lor, atât de obişnuită la filosofii naturii. În magnetismul animal, el nu vede nicio stare superioară de veghe, niciun somn înzestrat cu puteri misterioase, ci o cufundare, în afara oricărei conştiinţe, în acel vis care e mult deasupra veghii şi a somnului, „cel pe care-l visează plantele, animalele cele mai inerte şi chiar lumea neînsufleţită". Printr-un adevărat „exorcism al Spiritului", fiinţa umană nu mai este decât materie.

În schimb, există infinite trepte ale veghii, ca şi ale somnului. Alternativ, în cursul veghii şi al somnului, omul îşi „pierde anumite părţi şi anumite puteri" din care e construit în extazul superior, fiinţa întreagă se întoarce către spirit şi se desprinde de ceilalţi poli de atracţie. Atunci eşti mort pentru lume, opoziţia dintre trecut şi viitor dispare, ca şi aceea dintre interior şi exterior; scăpat de timp, omul se

deschide spre înalt, spre Infinit

Distrugând barierele Sufletului, ale Corpului şi ale Somei, Spiritul deschizându-i-se împărăţia oracolelor şi a miracolelor.

Aceasta e „moartea filosofică" a pitagoricienilor şi a neopla tonicienilor, bxo (cere; to\3 Oeot3 sau X

* * *

E vădit aşadar că Visul, din care Troxier face fondul vieţii, fundamentul somnului şi al veghii, nu e visul din nopţile noastre, ci o stare care poate fi considerată, sub două aspecte, ca superioară sau ca inferioară existenţei individuale, aceasta fiind o stare intermediară. Cele două principii, corp şi spirit, din care suntem constituiţi pot fi regăsite în toată puritatea lor, unul prin magnetism, celălalt prin extaz: aici acţionează cele două forţe extreme pe care Troxier ni le recunoaşte, cea infrasensibilă şi cea supraconştientă.

Visul acesta, care cuprinde aşadar, prin ceea ce are mai profund, întreaga noastră viaţă în dubla sa esenţă, nu se poate lipsi de manifestările opuse ale acestei dualităţi. Căci nerealizându-se unitatea, Viaţa nu se mai poate manifesta decât sub acest dublu aspect

Somnul şi veghea alcătuiesc laolaltă Visul Vieţii şi-l explică. Acest Vis nu se arată decât sub aceste două înfăţişări, niciodată în afara lor; ba mai mult, dacă Sufletul şi Soma nu s-ar despărţi pornind fiecare de la acest Vis, individualitatea ar dispărea; eul, Spiritul, Corpul s-ar confunda; şi chiar Visul însuşi şi-ar pierde orice semnificaţie.

Aceste rânduri sunt clare: Visul e un alt nume al unităţii indivizibile, încă nedespărţită în existenţe individuale. El desemnează această unitate în raport cu omul. Visul e însuşi centrul întregii realităţi, fizice şi spirituale; la om, el e străfundul originar şi etern, „actul însuşi al Vieţii".

În vis, omul e atât de cufundat în el însuşi, şi totodată, dacă se poate spune, cufundat până în măruntaiele Universului, încât veghea şi somnul nu fac decât să-l abată de la acest centru şi să-l ducă la suprafaţa împărăţiei terestre.

Veghea şi somnul, care „se nasc într-o regiune obscură unde

unul încă mai este celălalt", sunt aşadar legate de existenţa!

terestră: nu numai fiindcă ritmul lor oglindeşte ritmul cosmic, dar şi fiindcă acest dualism care ne constituie e necesar pentru ca, în natura divizată, unitatea să se poată manifesta

Aici pe pământ, omul „încă nu *există*", e numai în *devenire*, şi tocmai de aceea mai e „fizic şi psihic în spaţiu, treaz şi adormit în timp". Doar unele clipe insesizabile îl fac de acum înainte să perceapă unitatea sa profundă şi să ghicească ceea ce e trecător, pur terestru, în această dualitate a sa. Asemenea momente sunt mai „ales acelea când, trezindu-se sau adormind, se află, timp de o secundă, între cele două mari suflete care îl guvernează în tot restul existenţei sale. Fără a pierde totuşi noţiunea de sine, el întrevede acolo *adevăratul său centru în care sufletul şi corpul se contopesc*.

Dar dacă, în afara acestor clipe privilegiate, fiinţa sa continuă să sălăşluiască *în unul sau altul dintre cele două mari suflete* care-l alcătuiesc, acela care se află în umbră continuă să trăiască prin celălalt

Destul de multe semne ne atrag atenţia că sufletul somnului reapare intermitent în cursul veghii şi invers, sufletul diurn participă la viaţa somnului.

Imaginaţia, unde par să se întâlnească cele două suflete, este principalul indiciu al acestei colaborări; şi de aceea numai ea e în stare de o adevărată creaţie vie, limpede, uşoară, care să nu aibă legătură nici cu conştiinţa izolată, nici cu cunoaşterea pur sensibilă. *Memoria* şi *presentimentul* sunt cele două aspecte mai izbitoare ale acestei forţe a imaginaţiei şi ale acelei perceperi, totodată infraşi suprasensibile, care rezultă din unirea celor două suflete ale noastre.

Când spiritul coboară în materie, imaginaţia visează acest vis care însoţeşte orice devenire izvorâtă din Dumnezeu şi care se numeşte cunoaştere. Când însă, dimpotrivă, materia se înalţă către spirit, cunoaşterea îşi atinge „abisul" ori desăvârşirea: e cel de-al doilea vis al imaginaţiei, care poartă numele de *extaz*. Sunt rare clipele când ni se arată demonul din noi: lumina din inimă ţâşneşte atunci, şi această revelaţie nu e perfectă decât în momentul morţii fizice, care e

de fapt acela al naşterii noastre supreme. Dar şi un vis şi celălalt, cel care inaugurează şi cel care duce la desăvârşire cunoaşterea umană, se aseamănă în aceea că ne smulge limitelor mărginirii.

Şi cum „Infinitul e în inima noastră începutul şi sfârşitul, cauza şi scopul oricărei cunoaşteri", se întâmplă acest lucru straniu „sufletul nostru infrasensibil pleacă, în timpul somnului, din la mea lăuntrică şi se îndreaptă spre viitor, în timp ce sufletul nos suprasensibil, în starea de veghe, pleacă din lumea exterioară şi întoarce către trecut".

*

* * *

Şi iată aşadar cum visul nocturn întâlneşte visul metafizic chiar în existenţa noastră de acum, simpla viaţă onirică e tot o imagine, sau o analogie, a marelui vis etern. Ca şi el, ea exprimă unitatea iniţială, scăpând diviziunii noastre lăuntrice şi apropiindu-se de acea stare iniţială a conştiinţei originare pe care Troxier a numit-o preconştieni. Faimoasa *Tetraktys* îşi găseşte aici corespondentul exact: aşa cum dincoace şi dincolo de dualismul suflet-trup aparţinem şi acelei polarităţi mai profunde corp-spirit, tot aşa, dincoace de conştiinţă, se află preconştientul, iar dincolo, supraconştientul.

După cum cunoaşterea diurnă ţine de spiritul de perfecţiune, tot aşa cunoaşterea caracteristică somnului, care se manifestă în vis, posedă particularităţile Conştiinţei originare.

Visul, acest dialog dintre cele două suflete ale noastre atât de locvace care nu încetează de fapt niciodată, nu e un simplu ecou, un simplu reflex al lumii sensibile… El e o stare primordială, esenţială şi grea de sensuri, a naturii umane, care ne îngăduie să întrezărim profunzimile cunoaşterii de la începuturi.

Tot ce ştim despre omenirea primitivă stă sub semnul acestei cunoaşteri deosebite, care încă mai dăinuie la magii şi la vizionarii de tot felul; căci această cunoaştere este esenţialmente *poetică*, adică „dirijată dinăuntru în afară", percepând lumea printr-o creaţie şi o imaginaţie libere; şi e de asemenea *profetică*, adică „îndreptată, încă de la origini, spre viitor". În vis, „gândirea şi creaţia poetică se contopesc".

Visul nocturn deci e mai mult decât o „similitudine" a Visului celui veşnic: el îi supravieţuieşte fiind prezenţa reală, în adâncurile fiinţei noastre, a unităţii primordiale. El e o „aluzie la acea stare originară, insondabilă, care nu dobândeşte o realitate deplină decât înainte de naştere şi după moarte". De acum înainte însă, aces abisuri constituie izvorul vieţii noastre întregi.

Într-adevăr, care făptură umană, observându-se în tăcere şi sinceritate, n-a descoperit că năzuinţele sale spirituale şi stările sale sufleteşti îşi au rădăcinile în aceste întunecate străfunduri?

Iar aceasta nu e la Troxier o afirmaţie pur speculativă; simţi că s-a îndeletnicit cu observarea aceasta a propriului eu „în tăcere şi sinceritate", obişnuit să caute în el însuşi calea care coboară până în cele din urmă ţinuturi, acolo unde se şterg divizările şi contradicţiile de la suprafaţă. Numai marii mistici au mai avut în aşa măsură noţiunea concretă a unor străfunduri lăuntrice faţă de care lumea „facultăţilor sufleteşti", a opoziţiei dintre interior şi exterior, rămâne un dat efemer şi fără ultimă realitate. Uciderea acestui *eu* superficial, pentru a ajunge la arcanele sufletului indivizibil, a fost strădania şi preocuparea constantă a tuturor acestor adevăraţi contemplativi. Iar Troxier, tot atât de deosebit de exaltaţii romantismului ca şi un Eckhart de vizionari, trăieşte esenţialmente din aceeaşi discriminare precisă a celor două planuri, care constituie prima etapă a experienţelor mistice.

Aşa că, întrebându-se (ca şi toţi cei care au fost însemnaţi de visul cel mai profund) pentru ce există un stadiu al visului care nu lasă nicio amintire, răspunde:

Asta înseamnă că visul însuşi nu trece în somnul exterior, de unde să poată fi tradus în starea exterioară de veghe. Şi totuşi aceste stări de vis produc în timpul veghii un soi de atmosferă spirituală care, fără să-şi cunoască propria cauză, este rezultatul şi presentimentul acesteia

Aşadar, visele pe care conştiinţa trează le poate percepe nu sunt decât cele mai superficiale dintre visele noastre; ele nu ne-ar putea

aduce nici cea mai mică revelaţie asupra visului celui mai profund, asupra aceluia care constituie activitatea acestui centru din fiinţa noastră unde nu putem coborî decât renunţând categoric la toate puterile vieţii noastre cotidiene. Oricine pretinde să „traducă" visele noastre în limbajul stării de veghe se condamnă aşadar să nu perceapă decât ce-i la marginea visului şi, de asemenea, să nu-i folosească interpretările decât pentru o viaţă „trează", care rămâne şi ea superficială. La urma urmelor, Troxier nu neagă utilitatea practică a unei astfel de ştiinţe şi declară că a observat „ceea ce orice medic atent putea s-o facă", şi anume că în vise se găsesc primele simptome ale bolilor, „şi mai ales ale bolilor mentale". Asta înseamnă să atribui „psihanalizei" locul ce i se cuvine, ca metodă terapeutică, şi să-i refuzi totodată, cum ar fi putut să facă un Steffens, dreptul de a explica pe de-a-ntregul natura însăşi a visului.

* * *

Nici Schelling, nici Schiller n-au ştiut că există două feluri de-j *Inconştient*, *sau mai bine zis de Altă Conştiinţă*; una anterioară şi inferioară conştiinţei din starea de veghe şi de somn, iar cealaltă superioară şi ulterioară acesteia

Poetul şi artistul nu pot şi nu trebuie să se inspire decât din cea de-a doua Prima n-ar putea fi asimilată decât unui instinct estetic incapabil să dea o idee *totală* care să-l poată lumina pe artistul creator.

Profunzimea şi claritatea sunt principii greu de împăcat

Gândirea troxieriană rămâne de o coerenţă ireproşabilă pe tot parcursul vieţii autorului: peste tot, în toate domeniile, el continuă să fie credincios concepţiei sale asupra creaturii umane, al cărei dualism aparent e dublat de o prelungire către tenebre şi de o deschidere către lumină. Inconştientului, cu rădăcinile sale fizice şi terestre, îi corespunde cealaltă Conştiinţă, ale cărei revelaţii sunt exclusiv spirituale. Pentru cel care posedă această intuiţie originară a dublei noastre apartenenţe, o singură activitate poate fi socotită valabilă: strădania către o contemplare tot mai pură a luminii, către o anihilare a fiinţei superficiale, care să permită ajungerea „cu ajutorul voinţei şi al

trudei" la realitatea ireductibilă a visului etern.

Niciun romantic n-a ajuns la această riguroasă puritate a experienţei lui Troxier, pentru că niciunul n-a fost mai neîncrezător decât el în solicitările verbale şi în exaltările necontrolate. Un Schubert va prinde mai bine, fără îndoială, aspectele poetice ale visului; un Carus va descrie cu mai multă exactitate viaţa multiplă şi vertiginoasă a Inconştientului; totuşi, niciunul, nici celălalt nu a depus, în izolare şi austeritate, un efort de progres spiritual comparabil cu cel realizat de Troxier.

Troxier apare în secolul său ca o figură din alte vremi; de la filosofii care i-au fost profesori şi de la tovarăşii de studii a păstrat un anume limbaj, sensul Vieţii în plină mişcare şi al Devenirii, înţelegerea psihicului ca o mişcare neîncetată. Dar adevăratele sale afinităţi sunt altele; prin hotărârea de a nu reţine din viaţă decât ceea ce constituie germenele nemuririi, prin neatenţia spontană faţă de tot ce aparţine exclusiv lumii terestre, ca şi prin cunoaşterea acelei regiuni din centrul fiinţei noastre unde se desfăşoară visul, singurul real, unde Dumnezeu „se naşte" în sufletul nostru – prin toate acestea, el se înrudeşte cu Eckhart şi Sense. Iar tendinţa sa de a găsi în om, decât procese de descris sau facultăţi de abstras, mai degrabă locul privilegiat unde converg razele constelaţiilor mitologice, aminteşte, ca şi limbajul său deosebit, de mari alchimişti ca Paracelsus. Nimic nu defineşte mai bine nobila sa originalitate ca scrisoarea prin care, înainte de patruzeci de ani, refuza să-şi scrie autobiografia pentru o colecţie iniţiată de editorul Brockhaus:

Mi-am cercetat sentimentul intim pentru a şti cam ce aş simţi la ideea de a figura într-o expoziţie universală de acest soi, şi m-am înfiorat Am impresia că trebuie să fii mai împăcat cu tine însuţi dacă vrei să-ţi scrii viaţa Eu împă nu sunt; oricum, e sigur că spiritul meu n-a ajuns încă la atâta elevaţie şi amploare pentru a-mi înţelege pe de-a-ntregul viaţa Prea deseori materia din mine a spart forma pe care voiam să i-o dau. Ceea ce am fost parţial încă n-a alcătuit un întreg. Cu o soartă atât de zbuciumată, cu toate avatarurile diferitelor situaţii

prin care am trecut, mi-e foarte greu, chiar şi exterior, să adun toate materialele necesare. Anumite împrejurări din viaţa mea încă mă mai umplu de amărăciune şi de tristeţe când mi le amintesc, unele chiar de mânie împotriva mea însumi şi împotriva semenilor în aşa măsură încât ceea ce, pentru a deveni istorie, ar trebui să fie calm şi mort sau transfigurat mă tulbură şi acum ca o tragedie vie.

Aşadar, „antroposofia" spre care tinde întreaga gândire a lui Troxier nu e o vorbă goală: nu e numai în speculaţiile sale de scriitor sau în învăţăturile profesorului care vrea să ajungă la un echilibru al întregii sale fiinţei. Chiar propria sa viaţă, cu toată violenţa firii lui, el a încercat mereu s-o facă armonioasă, s-o organizeze în jurul unui nucleu profund. Şi aici pot fi sesizate adevăratele cauze al originalităţii sale formale: scria pentru el însuşi, în pofida unei epoci cu totul străine de preocupările sale.

Să pleci de la om pentru a ajunge la om, asta nu înseamnă neapărat că predici un „umanism" care slăveşte creatura Mai poate însemna, precum la acest „antroposof, că urmezi o cale care pare oricărui mistic drept singurul drum al cunoaşterii; şi la urma urmei înseamnă să pui toate problemele în legătură cu unica problemă, care e aceea a condiţiei umane şi a destinului personal al oricărei fiinţe omeneşti. Înseamnă, înainte de toate, să nu pui alte probleme decât cele care interesează şi angajează fiinţa întreagă.

CAPITOLUL VII

Simbolistica visului

En6\pov ti 86 tig; *xi 8 oii tiq*; *g ffvap avopanoq*. *AXX făav aXyXa Sião Sowq* E*X9 r*]. *Xap*. *npov ştyyog emotiv avăpav Kal \ii Xi%oq aiav*.

PINDAR: *Pythica a VIII-a*.

I

L-am văzut la Nürnberg pe Hegel, pisălogul ăsta care citea *Nibelungii* şi şi-i traducea în greceşte pentru a le putea gusta farmecul. Dar l-am întâlnit şi pe Schubert, candidul filosof – fiinţa aceasta atât de neprihănită, atât de blândă şi de emoţionantă: părea un pui de găină abia ieşit din găoace care priveşte uluit lumina zilei.

Iată portretul pe care în 1809 Clemens Brentano, nerespectuos ca de obicei, i-l face aceluia numit întotdeauna de Jean Paul „copilărosul Schubert", autorul *Simbolistica visului*. Mai puţin familiar, Troxier, vorbind în 1828 despre fostul său coleg de studii, îl va boteza pompos „paşnicul fiu al nopţii înstelate".

Viaţa lui Gotthilf Heinrich von Schubert (pe care şi-a povestit-o într-o autobiografie de o mie şapte sute de pagini!) a fost, privită din afară, tot atât de simplă şi de potolită ca şi firea sa: teologia, medicina, studiul naturii şi al istoriei, aşa cum se cuvine unui romantic din generaţia sa, au avut pentru el un rol mai mare decât evenimentele personale. Treizeci de ani de ucenicie *de omni re scibili*, cincizeci de ani de profesorat; o primă căsătorie la douăzeci şi trei de ani, o a doua la patruzeci şi trei, după un an de văduvie; copii, adopţia orfanului lăsat de „tânărul fizician" Ritter: iată conturul exterior al acestui destin. Evoluţia spirituală i-a fost însă mai complexă.

Fiu al unui pastor saxon, Schubert şi-a făcut primele studii la Weimar, unde, mai mult decât Goethe, îl atrăgeau Herder, „un far în noaptea în care ne aflăm", şi Jean Paul. În 1799, la optsprezece ani, se înscrie la Facultatea de teologie din Leipzig, pentru ca nu peste mult timp să treacă la aceea de Ştiinţe Naturale. îi citeşte pe Shakespeare, pe Jean Paul, Herder, Young şi se entuziasmează de teoriile noilor fizicieni. Leagă prietenie cu Friedrich Gottlob Wetzel, presupusul autor al faimoaselor *Veghi ale lui Bonaventura*: un personaj straniu, rând pe rând medic, vagabond, naturalist, redactor la mici ziare de provincie, autor de tragedii, de poezii lirice; într-un cuvânt, un om a cărui scurtă existenţă a fost pe de-a-ntregul romantism trăit însoţit de acesta, Schubert aleargă fără zăbavă la Jena, la vestea că Ritter „restituise apei demnitatea ei de element simplu". În 1801, într-o vreme când nu lipseau evenimentele senzaţionale, cei doi tineri au găsit de cuviinţă că acesta era destul de important pentru a merita o noapte de marş. După ce au sunat de mai multe ori la uşa tânărului fizician, fără să-l găsească vreodată acasă, au fost nevoiţi să facă drumul îndărăt Dar trei luni mai târziu, părăsind Universitatea din Leipzig, au devenit elevii lui Ritter, şi

încă din primele săptămâni Schubert îi scrie fiului lui Herder, marele său confident: „Lucrez cu îndrăzneală la sistemul meu asupra naturii… Pretutindeni văd o forţă uriaşă care acţionează, aceeaşi, în lucrurile mari ca şi în cele mici”.

Maeştrii săi sunt Ritter şi Schelling, şi, ca odinioară Novalis, studiază teoriile medicale ale lui John Brown; dar, bineînţeles, nu se mărgineşte la obiectul studiilor sale, şi e cucerit de poezia romantică.

În 1803, stabilit ca medic la Altenburg, începe vasta trudă literară care nu va înceta până în 1860. îl traduce pe Erasmus Darwin, alcătuieşte o antologie a vechilor poeţi spanioli şi rămâne credincios maeştrilor săi preferaţi, Tieck, Novalis, fraţii Schlegel, Zacharias Werner.

„Puternice scântei mocnesc în sufletul tinerilor de astăzi Iată, a venit din nou vremea profeţilor!” îi scrie el unui prieten, vorbind de poeţii noi. Având nevoie de bani pentru căminul său abia întemeiat, scrie în trei săptămâni un roman pe gustul epocii.

Fără îndoială, lectura asiduă din Novalis îl determină în curând să redevină student Din 1805 urmează la Freiberg cursurile geologului Werner şi se apucă să scrie *Presentimente Pentru o istorie generală a vieţii*, pe care o publică anul următor, când, stabilindu-se între timp la Dresda, ţine aici o serie de

Carte anonimă, atribuită mai multor autori, printre care şi lui Schelling (a tr.).

răsunătoare conferinţe despre *Aspectele nocturne ale ştiinţelor naturii*; ceea ce îi prilejuieşte un nou volum de cinci sute de pagini pe care să-l arunce pe piaţă. îl are pe Kleist printre cei mai entuziaşti auditori, leagă prietenie cu Friedrich Schlegel, Adam Müller, Caspar David Friedrich şi întreţine conversaţii cu doamna de Ştael.

În sfârşit, în 1809 îşi începe cariera pedagogică; fiind numit director la un liceu din Nürnberg, nu se prea înţelege cu Hegel, care conduce destinele unui alt colegiu; dar şi-l face prieten pe orientalistul Karme, ale cărui idei asupra miturilor antice îl interesează. Dar influenţa hotărâtoare din această perioadă e aceea a lui Baader, care Q

iniţiază în gândirea mistică: încă din 1811, Schubert publică o traducere din Saint-Martin, iar în 1814, *Simbolistica visului*. Din 1819 până în 1827 predă filosofia la Universitatea din Erlangen, unde „îl are coleg pe Schelling. Îşi petrece ultima parte a vieţii la München, unde şi moare la optzeci de ani. A mai publicat, în 1830, marele său tratat de psihologie, *Istoria sufletului*, şi o mulţime de lucrări pioase, de povestiri de călătorie în Italia sau în sudul Franţei, fără a mai pune la socoteală reeditarea tuturor operelor sale dinainte, cu care prilej avea obiceiul să rescrie cartea de la primul şi până la ultimul rând. Adevărat maniac al scrisului, face către şaizeci de ani următoarea confesiune unui prieten:

Cât timp voi trăi, jocul cu pana va rămâne pentru mine o plăcută îndeletnicire; nu sunt deloc în largul meu când nu simt pe umeri greutatea încântătoare a teascului tipografic, cu toate că n-am deloc poftă să plătesc niciun ban pentru tot ce se tipăreşte, şi nici să încasez vreunul pentru scrierile mele.

De la un capăt la celălalt al îndelungatei sale vieţi, scrisorile rămase de la Schubert îl arată mereu acelaşi: de o mare bunătate cu toţi cei din preajma sa, dăruindu-şi generos timpul şi averea, precum şi ideile, sensibil la cea mai mică ameninţare de dezacord cu lumea din jur şi trecând atunci prin crize de adâncă descurajare, de unde îl scoate curând o credinţă care a rezistat la toate încercările. Prodigioasa sa activitate spirituală n-ar fi fost cu putinţă fără oarecare grabă şi naivitate în uluirea sa perpetuă. Dar e ceva atât de atrăgător, la un om care a avut sentimentul profund şi adevărat al abisurilor nocturne din suflet, ca şi al acelora din natură, şi care totuşi a năzuit mereu spre lumină; ba mai mult, care a ştiut totdeauna să răspândească o tainică lumină în jurul persoanei sale şi în paginile cele mai bune pe care le-a scris.

*

Încă de *la Biserică şi Zeii*, romanul pe care Schubert, medic fără avere, l-a scris cu înfrigurare la douăzeci şi patru de ani, el se arată discipolul gânditorilor şi poeţilor romantici şi strecoară în povestirea

sa ideile care-i sunt dragi.

La începutul lumii, pământul era peste tot la fel; s-a împărţit în munţi şi plante gigantice; acestea apoi au dat naştere unor elemente mai diferenţiate, apa şi vânturile, datorită cărora pământul a putut să se unească cu soarele, logodnicul său ceresc, şi să zămislească făpturi vii. * Căci o lege eternă vrea ca Unul să se dividă neîncetat în doi poli, „pentru ca aceştia să poată, prin iubire, să recreeze o unitate superioară”. În felul acesta, Iubirea creează indivizii; iar atunci când cei doi poli sunt despărţiţi, nostalgia împreunării renaşte în ei: acesta e glasul înălţării universale prin Iubire.

Legea Iubirii domneşte până şi în cele mai mărunte procese din natură: metalul se topeşte din dorinţa de a se logodi cu aerul; lumina e forma de iubire dintre fiinţele neînsufleţite; sunetul e prietenia dintre lucrurile de acelaşi sex; şi „aşa cum prietenia ne pregăteşte pentru dragoste, la fel, prin frecarea corpurilor asemănătoare, se naşte nostalgia (căldura) şi ţâşneşte iubirea (flacăra)”.

Presentimentele din 1806 sprijină cu argumente ştiinţifice acelaşi mit, inspirat din Schelling şi din Novalis. În natura organică şi anorganică, toate lucrurile aspiră în mod vădit la propria lor distrugere; în lumea de dincolo, însă, ele tind să se unească cu contrariilor lor. Moartea capătă astfel un sens: e poarta care se deschide spre un stadiu mai elevat, o etapă pe calea neîncetatei desăvârşiri. Ai impresia câteodată că-l citeşti chiar pe Novalis:

Când lucrurile şi-au îndeplinit menirea, când pământul a desăvârşit opera nopţii, aurora se apropie, şi clipa ridicării sale e ora morţii.

În franceză, ca şi în germană, substantivul care denumeşte pământul e de gen feminin: *la terre*, *die Erde* (n. tr).

În *Aspectele nocturne ale ştiinţelor naturii*, Schubert, continuând aceleaşi cercetări, ca toată viaţa de altfel, abordează şi latura psihologică. Conferinţele ţinute în septembrie 1808 se orientează în jurul a trei teme esenţiale: situaţia iniţială a omului în natură; armonia care uneşte individul cu Totul, germenele. În sânul acestei existenţe, a

unei alte existenţe viitoare, superioară vieţii noastre terestre.

În zorii vremurilor a existat o vârstă de aur „în care omul se contopea cu natura, iar legile şi armoniile eterne ale naturii se manifestau chiar şi în om mai clar decât după aceea". Şi astăzi încă socotim drept clipele cele mai fericite acelea „când fiinţa noastră se află într-o profundă armonie cu întreaga natură". Aici e pentru Schubert o dovadă a stării noastre dintâi: certitudinile inimii sunt de netăgăduit.

Ştiinţele, mai ales prima dintre ele, astronomia, nu sunt decât vestigiile fragmentare ale unei ştiinţe originare, mai cuprinzătoare; în epocile îndepărtate, astrologia „exprima armonia oricărei istorii individuale cu mişcările astrelor şi istoria universului". Regăsim aici una dintre ideile principale ale lui Hamann: şi tot în lumea gândirii acestui filosof ne aflăm când omul primitiv ne este înfăţişat drept „organul graţie căruia natura se poate contempla pe ea însăşi". Spiritul uman a fost „Verbul viu al naturii", iar *limbajul oamenilor*, exprimând acest acord cu ritmul universului, a înscris omenirea în armonia totală.

Căderea a fost însă provocată de voinţa umană, şi de atunci creatura a încetat să mai priceapă natura; preţul independenţei sale e pierderea cunoaşterii nemijlocite. Sau, aşa cum Baader avea să noteze chiar pe marginea *Simbolistica visului*: „Astăzi natura trebuie să arate omului-Dumnezeu ceea ce la început omul arăta naturii".

— Cu toate acestea, continuă Schubert, încă din antichitatea egipteană şi greacă, miturile şi misterele au presimţit încotro era calea reconcilierii; în ele e deja exprimată marea lege: *Moartea* şi *Iubirea* pot pune capăt separaţiei indivizilor. Forţele superioare care dormitează în noi ne sunt restituite prin moarte, care înseamnă înviere. Şi gândul voluptuos al morţii, care la Lichtenberg sau la Moritz nu era încă decât o atracţie nelămurită a unor spirite înclinate spre reveria metafizică, dobândeşte la Schubert o deosebită şi amplă semnificaţie:

Pentru fiinţa umană, clipele cele mai fericite, cele mai extatice ale vieţii sunt şi cele mai funeste vieţii, şi deseori descoperi în aspiraţia cea mai nobilă, cea mai sfântă a fiinţei noastre o plăcută senzaţie de

nimicire.

Dar aceste clipe supreme, când omul viu cunoaşte bucuria de a pieri pentru a renaşte la o viaţă mai înaltă, sunt cunoscute şi celorlalte făpturi: căci ele exprimă legea cea mai profundă a întregii creaţii. Însăşi lumea astrelor e condusă de anumite legi cosmice, în care se recunoaşte aceeaşi subordonare a individului faţă de Tot şi de propria sa origine, la care tinde să se reîntoarcă. La fiecare etaj al creaţiei, fiecare stare conţine într-însa simbolurile stării superioare; astfel, formele rocilor, ale cristalelor şi ale fiinţelor anorganice prevestesc formele fiinţelor organice, plante şi animale. În *momentelelor cosmice*, ele primesc prin magnetism acea însuşire activă şi receptivă care le integrează în existenţa unei naturi mai elevate.

Căci Viaţa e numai una, aceeaşi pretutindeni: viaţa plantelor şi cea a speciilor animale se organizează după acelaşi ritm care guvernează marile cicluri ale naturii: anii, zilele, orele. „Viaţa nu-i altceva decât acest acord cu relaţiile polare şi armonioase ale marilor forţe universale". La vegetale, „clipa înfloririi, care este şi aceea a morţii, e un presentiment al existenţei animale". Şi astfel, din etapă în etapă, întreaga devenire naturală tinde către om, care e la capătul scării fiinţelor.

Dar la rândul ei, viaţa umană descoperă în ea însăşi semnele prevestitoare şi prezicerile unei vieţi viitoare. „Lumea poeziei, şi în mai mare măsură cea a religiei, nu se poate adapta perfect la existenţa terestră"; aici, ca şi pe toate treptele evoluţiei naturale, forţele care vor fi acordate treptei următoare se manifestă sub forma unor „aspiraţii încă nesatisfăcute şi deocamdată fără scop precis". Alături de forţe capabile de o utilitate imediată şi susceptibile de a fi educate, fiecare fiinţă e înzestrată cu însuşiri care par de prisos: „mişcări incipiente, încă imperfecte, dar al căror sens e evident". Poezia, religia, pasiunea pentru ştiinţă, entuziasmele de tot felul sunt formele cele mai vădite ale acestei mari năzuinţe, care, după ce a izbutit să ne maturizeze şi să ne desprindă, ne smulge în cele din urmă de pe acest pământ ca să ne înalţe în regatul imponderabilităţii: acesta e sensul morţii.

II

În vis, *sufletul pare să vorbească cu totul limbaj decât de obicei*.

Germenele existenţei viitoare, dormitând în viaţa noastră actuală, se manifestă mai ales în anumite momente în care forţele vieţii prezente se odihnesc: aşa se întâmplă în cazul presentimentelor, al *viselor*, al fenomenelor de simpatie şi de magnetism animal.

Între epoca în care Schubert indica astfel, sub formă mitică, locul de seamă pe care visul trebuia să-l ocupe în filosofia sa şi anul când şi-a scris cartea despre vise, se împrieteneşte la Nürnberg cu un brutar mistic: acesta, pe nume Mathias Burger, era un vizionar teosof din şcoala lui Bengel şi Oetinger. Datorită lui, Schubert îi cunoaşte pe Tauler, Ruysbroeck, Gottfried Arnold, Angelus Silesius, Swedenborg şi Antoinette Bourignon; în aceeaşi epocă, Schelling îl iniţia în gândirea lui Jakob Bohme, iar Baader îi dădea să traducă *Spiritul lucrurilor*, cartea Filosofului necunoscut. Cufundat în această lume nouă, atât de aproape de propriile sale idei, Schubert a stat – lucru extraordinar pentru el! – şase ani fără să publice nimic, iar *Simbolistica visului*, care a fost prima sa lucrare după o tăcere atât de îndelungată, poartă pecetea noii sale orientări.

Simbolistica s-a născut datorită unui om destul de ambiguu, unul dintre acei editori improvizaţi despre care nu se ştie niciodată dacă din vanitate, din abilitate comercială sau dintr-un gust ascuns se amestecă în viaţa literară. Negustor de vinuri la Bamberg, C.F. Kunz era tovarăşul de chefuri al lui Hoffmann în hanul „La trandafirul”; el a fost cel care a publicat *Fanteziile în maniera lui Callot* şi a obţinut de la Jean Paul să-i scrie prefaţa; autorul *Ulciorului de aur* a lăsat un portret şi o caricatură în care Kunz apare, citind un manuscris în pat, ca o fiinţă greoaie, numai materie, contrastând vădit cu silueta subţire a lui Hoffmann; acesta se vede din spate, dar îi ghiceşti chipul frumos, emaciat şi privirea de foc: ironicului desenator i-a făcut o plăcere evidentă să-şi plaseze astfel autoportretul în faţa aceluia al editorului său care avea să-i plătească cu aceeaşi monedă, scriind mai târziu o vanitoasă şi îndoielnică biografie a tovarăşului său de petreceri. În

grădina lui Kunz, la o serată, Jean Paul s-a întâlnit cu Hoffmann, şi glumele capelmaistrului l-au scos din sărite pe autorul lui *Hesperus*; şi unul şi celălalt, totuşi, preferau spiritului acestui om cumsecade vinurile sale cu care ştia să fie darnic când socotea că e cazul. Şi tot în grădina din Bamberg au fost aduşi Schubert şi soţia sa într-o zi de iulie în 1813 de către Wetzel, colegul său de studii devenit jurnalist în orăşelul de pe Maia Era acolo o societate agreabilă, muzică, „băutura care bucură sufletul omului nu lipsea"; filosoful, de la care nu te-ai fi aşteptat să fie atât de sensibil la plăcerile acestea, mărturiseşte că în curând ajunsese „în acea stare care te face să le comunici şi celorlalţi ceva din bucuria pe care o încerci". Acesta a fost momentul ales de afurisitul de Kunz pentru a-i cere lui Schubert o lucrare s-o editeze. „Ce-aţi vrea să scriu? spuse el. O cheie a viselor?

— Perfect, spuse gazda, aş fi încântat, daţi-mi o cheie a viselor".

Uitai repede ce spusesem doar în glumă, pentru că în viaţa mea nu văzusem şi nici nu citisem o carte de vise; dar abia mă întorsesem la Nürnberg, şi Kunz îmi reaminti cu amabilitate promisiunea Acestei neobişnuite invitaţii – mărturisesc, spre ruşinea mea – se datorează naşterea *Simbolistica*, scrisă în cursul iernii următoare.

Totuşi, Schubert nu era atât de străin de studiul visului pe cât voia să arate; dovadă, scrierile autobiografice şi romanul său din 1804, care, printre alte semne ale influenţei romantice, acordă visului un loc important

Simbolistica depăşeşte însă de departe gustul acesta literar pentru vis, precum şi simpla cunoaştere a rolului pe care visul îl poate juca în viaţa unui om. Schubert încearcă să întemeieze pe concepţia sa asupra visului o metafizică mai mult sau mai puţin esoterică, s-o pună de acord cu diferitele informaţii medicale, fiziologice, lingvistice pe care le-a acumulat; dar scopul său final e al apologeticii creştine.

Alcătuită în grabă, cartea dezamăgeşte pe alocuri prin inexactităţile sale ori prin părăsirea bruscă a unui subiect pentru altul cu îoţul deosebit; după unele pagini uimitoare şi de o magnifică Privire de sus se înglodează în vagi dezvoltări şi în exemple puţin cam puerile,

încât te întrebi uneori dacă într-adevăr autorul a vrut să spună lucrurile profunde pe care paginile dinainte par să le conţină. În ansamblu, cartea nu e totuşi lipsită de o anume poezie; ° puternică pasiune de a cunoaşte şi a construi, un talent dezordonat şi lacunar inspiră această tentativă, care rămâne totuşi cea mai originală dintre toate lucrările teoretice consacrate mitului romantic al Visului.”.

Ajutată de iscusita publicitate făcută de Kunz, cartea se bucura de un soi de celebritate înainte chiar de a fi scrisă. La mai puţin de o lună după ce Schubert făgăduise manuscrisul, Hoffmann se declara „avid de tot ce scrie şi a scris acest om de geniu”, şi în primăvara următoare îl implora pe negustorul de vinuri: „Trimite, trimite, ah! trimite-mi îndată *Simbolistica*! ard de nerăbdare”. Jean Paul, la rândul său, îl felicita pe Kunz pentru întreprinderea sa: „Începeţi mai bine decât sfârşesc alţi editori. Sunt mai ales bucuros că pot citi *Simbolistica lui* Schubert”. După ce a citit-o, Fouqué o recomanda unui prieten: „Întrezăreşti aici lumea lăuntrică aşa cum, prin apa unei mări calme, vezi minunatele şi înspăimântătoarele străfunduri marine”.

Imaginea exprimă foarte bine firea transparentă şi adâncă a lui Schubert, pe care niciuna dintre cărţile sale n-o scoate mai bine la iveală. Indiferent dacă a folosit aici învăţăturile lui Saint-Martin sau ale brutarului Burger, descoperirile lui Creuzer asupra miturilor dionisiace sau ale lui Karme asupra limbilor orientale, el a ştiut şi să dea viaţă atâtor idei luate din ştiinţa vremii sale şi să le facă să slujească unei cercetări foarte personale.

* * *

Încă de la primele fraze se intră direct în subiect, cu o francheţe de abordare rară la filosofii romantici:

În vis, şi încă din acea stare de delir care precedă somnul, sufletul pare să vorbească un cu totul alt *limbaj* decât în mod obişnuit. Anumite obiecte din natură, anumite proprietăţi ale lucrurilor desemnează pe neaşteptate persoane, şi invers, cutare calitate sau acţiune ni se înfăţişează sub forma unor persoane.

Urmând teoriile „simbolice” al ocultiştilor, pentru care totul e

Verb. Schubert se întreabă care e raportul ce unește sau opune limbajul visului, al poeziei și al naturii. Între expresia metaforică a visului, ai cărui termeni sunt imagini, obiecte, personaje, și expresia stării de veghe, care recurge la cuvinte, există mai multe deosebiri esențiale. În vis, ideile se înlănțuie după o altă lege de asociere, care nu mai e, ca în secolul al XVIII-lea, o formă inferioară și confuză a asocierii normale; ba dimpotrivă, ea îngăduie spiritului o mișcare mai vioaie. Qteva semne, imagini sau hieroglife, orânduite într-un mod ciudat, reușesc să exprime în numai câteva clipe ceea ce ți-ar trebui ore întregi ca să spui în cuvinte.

Acest limbaj nu e oare mai potrivit cu sufletul nostru decât cel al veghii? El e „infinit mai rapid, mai expresiv, mai cuprinzător, mai puțin supus desfășurării în timp". Și apoi, nu trebuie să-l învățăm; e înnăscut: sufletul îl vorbește încă din primul moment când scapă din chingile trupului.

Un alt privilegiu al limbajului viselor: e în concordanță cu mersul destinului; pare că o aceeași lege înănțuie evenimentele din viață și ordonează imaginile din vise. „Cu alte cuvinte, Destinul, înăuntrul nostru și în afara noastră, vorbește aceeași limbă ca și sufletul nostru în vis". Și, în consecință, visele profetice n-au nimic inexplicabil: *poetul ascuns* care e în noi calculează, cu ajutorul „unei algebre superioare", relațiile dintre ziua de azi și cea de mâine, dintre trecut și un viitor îndepărtat, cu o siguranță pe care n-o are spiritul treaz.

Nicăieri ca aici nu apare mai bine întreaga opoziție care desparte concepția romantică de cea a raționalismului: e înlăturată concordanța care, pentru asociaționiști, există între logica umană și necesitatea firească; ei i se substituie o nouă corespondență, între șirul de imagini din stările de pasivitate necontrolată și înlănțuirea faptelor exterioare. În locul unui intelect care, prin intermediul simțurilor, înregistrează fidel o lume supusă unui determinism riguros, o viață interioară liberă și constant creatoare se află în armonie cu viața, de asemenea spontană, a universului. Limbajul visului nu e alcătuit din

semne abstracte, adoptate convenţional de către oameni pentru înlesnirea raporturilor sociale; el e făcut din imagini care se află faţă de realitatea pe care o exprimă într-un raport de participare reală.

Din această atitudine fundamentală decurg toate caracterele limbajului oniric. Şi de la început, ca şi *Cheile de vise* ale tuturor popoarelor, dar şi ca psihanaliza modernă (care pleacă totuşi de la premise cu totul contrarii), Schubert admite că acest limbaj simbolic nu se schimbă de la individ la individ; el e „cam acelaşi a toţi, sau cel mult uşor deviat de nuanţe dialectale".

Schubert socoteşte că, într-o bună măsură, putem acorda meredere *Cheilor viselor*; verificându-li-se cataloagele de imagini prin observaţie directă, vom determina caracterele esenţiale ale limbajului oniric.

Acesta se foloseşte, în primul rând, de imagini care sunt aceleaşi ca şi în limba obişnuită: un drum cu spini sau cu polei indică o perioadă dificilă din existenţă; întunericul vorbeşte de melancolie; moartea sau despărţirea sunt anunţate printr-o călătorie sau o traversare.

Dar sufletul adormit are în plus propria sa retorică; îi place, de pildă, acea figură de stil care desemnează un lucru prin contrariul său: bucuria prin lacrimi, tristeţea prin dans, căsătoria printr-o îngropăciune.

Straniul poet ascuns în noi pare să găsească o plăcere bizară în tot ce ne întristează şi, dimpotrivă, să-şi facă o idee foarte gravă despre plăcerile noastre; dovadă că nu se simte întotdeauna la largul său în existenţa noastră actuală.

Poetul acesta mânuieşte cu bună ştiinţă ironia, foloseşte noroiul ca să vorbească de bani, lovituri şi răni ca să semnifice daruri, crini înfloriţi ca să ne avertizeze că lumea îşi bate joc de noi; şi pare să-i facă plăcere să ne reamintească fără încetare precaritatea oricărei grandori terestre.

În sfârşit, limbajul visului merge foarte departe în căutarea metaforelor sale şi pare să se refere la o limbă necunoscută nouă, în

care orice obiect posedă calităţi foarte îndepărtate de cele pe care i le recunoaştem de obicei: astfel, „culoarea galbenă, şi îndeosebi un peisaj scăldat în lumina gălbuie a toamnei, anunţă în vis doliu; roşul, dimpotrivă, prevesteşte bucurie”; o eclipsă de soare, o furtună, meteori înseamnă suferinţă adâncă; buricul e o aluzie la ţara natală, iar umărul la o tovarăşă de pat

Se vede că Schubert îşi ia documentaţia de oriunde o găseşte, fără prea mult spirit critic, şi e păcat că nu recurge mai des la propria sa experienţă, în loc să se ţină de tradiţii atât de arbitrare. Dar importantă e concluzia pe care o trage din examinarea acestor materiale: exemplele alese sunt puţin cam copilăreşti, dar nu şi acea conştiinţă a ironicei opoziţii care există între viaţa noastră profundă şi toate „gravele” ocupaţii din activitatea diurnă. Iar de acum înainte orientarea firească a lui Schubert iese la iveală: poetul ascuns se simte nefericit într-o existenţă pentru care nu eram deloc făcuţi Visul deci e locul acela din noi înşine unde ştim că nu aparţinem pe de-a-ntregul pământului.

*

*.

Or, toate aceste caractere, limbajul viselor le împarte cu alte forme de expresie; pentru Schubert e izbitor faptul că le regăsim mai ales la poeţi şi la profeţi.

Ca un bun elev al lui Herder şi al romanticilor, el admite că expresia poetică e înnăscută şi a precedat în timp născocirea prozei. Poezia posedă „cheia enigmei noastre lăuntrice”, şi, ca şi visul, are în ea ceva profetic. Pythia vorbea în versuri, şi trebuie să recunoaştem aici „efectul liniştitor, parcă toropitor, al ritmului, al metrului, care atrage sufletul pe tărâmul sentimentelor obscure şi al visului”.

Astfel, poezia apelează la anumite regiuni lăuntrice care sunt în comunicaţie cu o realitate cosmică mai adâncă decât aceea la care ajungem în starea prozaică sau trează. Ea interesează acea parte din noi înşine pe care o ignorăm în orele când conştiinţa ne e limpede, şi care e greu de adus la suprafaţă. Această adâncime, totuşi, cufundată în

noapte, ascunde toată adevărata noastră bogăţie; dacă e imposibil s-o aducem la lumină, ne sunt date alte mijloace de ajunge la o parte din aceste comori: unul dintre acestea e poezia. Şi – aici Schubert merge mai departe decât predecesorii săi – prin el însuşi, ritmul poetic joacă rolul de incantaţie magică, trezeşte euforia revelatoare a vreunei armonii redeşteptate, a vreunei corespondenţe mai profunde, restabilite între noi şi universul din care facem parte. Făcând „să aţipească" facultăţile diurne, cântecul favorizează înflorirea lăuntrică a vieţii inconştiente.

De aici „ironia" care face din viaţa poeţilor, şi chiar din felul cum folosesc cuvintele, un continuu scandal faţă de existenţa cotidiană: toate lucrurile de care suntem îndeobşte legaţi sunt străine de adevăratul nostru destin, şi tot aşa ne folosim de limbaj în alte scopuri decât cele pe care acesta le-a avut la origini. Paradoxul poetic, foarte aproape de paradoxul teologic al lui Hamann, rezultă din faptul că poetul e cel care presimte adevărata noastră esenţă, şi care totodată ajunge prin străfulgerări la plenitudinea primordială a Verbului.

Limbajul profetic e şi mai strâns înrudit cu cel al viselor noastre: de asemenea, el e universal, profeţii tuturor popoarelor s-au slujit de aceleaşi imagini. Ironia lor faţă de lumea noastră e şi mai crudă decât aceea a poeţilor. Şi oare nu există o mare analogie între actele rituale ale cultului şi acea tendinţă a eului adormit de] a lua cutare acţiune particulară într-un sens simbolic? Cuvintele imnurilor religioase operează o acţiune psihologică ce depăşeşte cu mult simpla semnificaţie, şi orice cult e un imn făcut nu din cuvinte, ci din gesturi înzestrate cu o putere magică.

* * *

Aşadar, o aceeaşi retorică ordonează aceste forme diferite de expresie. Cum se pot explica atâtea concordanţe?

Limba aceasta, făcută din imagini şi hieroglife, de care se slujeşte înţelepciunea supremă în toate revelaţiile sale către omenire – o regăsim şi în limbajul foarte înrudit al Poeziei – şi care în condiţia noastră actuală seamănă mai mult cu expresia metaforică a visului

decât cu proza stării de veghe, te poţi întreba dacă limba aceasta nu e adevărata limbă a unei regiuni superioare. Dacă, în timp ce ne credem treji, nu cumva ne aflăm cufundaţi într-un somn lung de mii de ani, ori cel puţin în ecoul viselor sale, în care nu pricepem din limba lui Dumnezeu decât câteva cuvinte izolate şi obscure, aşa cum cel care doarme pricepe vorbele celor din jur.

Într-un cuvânt, poate că visul e, ca şi poezia ori revelaţia, adevărata stare de veghe. Nu-i vorba aici de simpla îndoială a lui Montaigne când scria: „Veghem dormind, şi veghind dormim", şi nici măcar de interogaţia lui Pascal întrebându-se dacă „astălaltă jumătate a vieţii, *când gândim în stare de veghe*, nu e cumva un alt somn, niţel deosebit de primul, din care ne trezim când credem că dormim". Schubert e mai aproape de o concepţie mult mai modernă asupra poeziei şi a naturii, care n-a ajuns la o deplină înflorire decât odată cu urmaşii lui Baudelaire, Mallarmé şi Rimbaud. E acelaşi simbolism formulat cândva de Valéry în celebra sa definiţie:

Poezia e încercarea de a reprezenta, sau de a restitui, cu ajutorul limbajului articulat, *acele lucruri sau acel lucru* pe care încearcă în mod obscur să le exprime ţipetele, lacrimile, mângâierile, săruturile, suspinele etc, şi *pe care parcă vor să le exprime obiectele*, în tot ceea ce au ele ca aparenţă de viaţă ori ca scop presupus.

Cu toate acestea, între credinţa lui Schubert şi ipoteza lui Valéry rămâne o deosebire esenţială: ceea ce pentru poetul modern e simplă posibilitate ori chiar metaforă, în ochii filosofului romantic e certitudine absolută, intuiţie nemijlocită şi verificată prin participare lăuntrică. Pentru el, obiectele au mai mult decât o *aparenţă* de viaţă, decât un scop *presupus*: ele exprimă de fapt aceeaşi realitate inefabilă la care ajunge limbajul poetic.

Modelele imaginilor şi formelor de care se slujeşte limbajul oniric, poetic şi profetic se află în Natura din jurul nostru, care ne apare ca o lume a Visului întrupat: ca o limbă profetică ale cărei hieroglife ar fi fiinţe şi forme.

O atât de netă afirmaţie, mult mai aproape de viziunea lui

Claudel asupra lumii decât de poetica lui Valéry, se explică prin întreg sistemul de gândire al lui Schubert Romanticul e cuprins de oroare în faţa concepţiei teleologice a naturii, care explică existenţa făpturilor prin necesitatea reciprocă de a mânca şi de a fi mâncat Făpturile nu sunt făcute pentru a ne hrăni şi a ne bucura simţurile; toate mitologiile primitive ştiau asta şi-i dădeau o semnificaţie metaforică, şi astfel justificau creaţia mult mai profund decât o fac interpretările utilitariste. „*Natura e o revelaţie a lui Dumnezeu către om*, revelaţie ale cărei litere sunt fiinţe vii şi forţe în mişcare". Ea nu e altceva decât originalul – confuz, pentru noi, în starea în care ne aflăm – ale acelei limbi primitive din care visele şi poezia mai păstrează câteva firimituri uşor de recunoscut în natură regăsim toate caracterele expresiei onirice. În primul rând *ironia*; ca şi visul, natura îşi râde „de mizerabila noastră voioşie şi de voioasa noastră mizerie".

Trandafirii cresc pe morminte, iar privighetoarea îşi spune jalea în perioada dragostei, toate voioasele imnuri ale naturii au tonalitatea minoră a bocetului, iar insectele efemere îşi sărbătoresc împreunarea în chiar ziua morţii… Moarte şi logodnă, logodnă şi moarte sunt tot atât de învecinate în Natură ca şi în Vis, durere şi plăcere, plăcere şi durere sunt aici tot aşa de înfrăţite.

Dar ironia naturii nu se mulţumeşte să-şi bată joc de sentimentele noastre şi de tot ceea ce noi luăm în serios. Ea creează şi forme bizare, apropieri neprevăzute, vecinătăţi caraghioase:

Fiinţa cea mai aproape de omul raţional e maimuţa cu nebuniile ei; «efantul înţelept şi cast stă alături de porcul impur, calul alături de măgar, at «risita cămilă lângă căprioara cea zveltă; întâlneşti laolaltă liliacul care, nemulţumit de soarta mamiferelor, maimuţăreşte pasărea, şi cârtiţa care abia îndrăzneşte să iasă de sub pământ…

Natura şi visul mai au comun şi darul profeţiei; să ne gândim la puterea de previziune şi de viziune de la distanţă care determină migraţiile păsărilor, ca şi la precauţiile luate, înainte de anotimpul neprielnic, de fiarele care iernează. Şi în acest punct, mitologia avea vederi mai juste decât toată ştiinţa noastră: nu fără motiv era

Dionysos, zeul sorţii şi totodată cel al visului. Cei vechi ştiau de pe atunci că destinul vorbeşte în noi şi în afara noastră aceeaşi limbă, că este nu atât o fatalitate, conducându-ne viaţa pe un drum croit de nu ştiu ce divinitate, cât în primul rând o subtilă relaţie între toate momentele unei aceleiaşi vieţi; aceste momente, care ne apar de obicei într-o succesiune cronologică, izolate unele de celelalte, stau între ele într-un raport lăuntric, destul de asemănător unităţii unei desfăşurări muzicale. Toate limbajele sacre, cărora Schubert încearcă să le depisteze afinităţile profunde, n-au oare şi ele însuşirea de a scoate aceste momente din izolarea lor, de a le plasa parcă afară din timp, în acel plan al destinului unde sunt legate printr-o strânsă interdependenţă?

Schubert are în această privinţă câteva pagini despre misterele greceşti, inspirate probabil din Creuzer şi din Karme, dar care ating o profunzime remarcabilă; nimeni altul n-a pătruns mai bine ca el raporturile dintre vis şi mit El compară sistemul simbolurilor folosite în mitul lui Dionysos şi în cultul din Eleusis cu sistemul simbolurilor onirice. Paralelismele exacte şi concordanţele literale stabilite de Schubert pot părea naive, cunoştinţele pe care le avem astăzi despre misterele greceşti şi diferenţierea pe care o facem acum între cultul lui Dionysos şi religia eleusinică pot infirma amănuntele analizei sale. Ceea ce nu înseamnă că Schubert n-a scos la iveală, în cadrul ştiinţei istoriei, încă foarte aleatorii, din vremea sa, o idee extraordinar de vie cu privire la esenţa mitului: mai mult şi mai bine decât o seamă de istorici de după el, a ştiut să observe analogia care înrudeşte toate creaţiile imaginaţiei umane, să descopere în marile mituri colective, precum şi în viziunile poeţilor şi în intuiţiile viselor, o singură şi aceeaşi înţelegere a universului, datorată unei conştiinţe deosebite de conştiinţa noastră diurnă. Şi într-adevăr, pentru acest romantic, miturile Antichităţii clasice nu sunt simple obiecte estetice ori simple documente ale istoriei: ele rămân tot atât de eficace şi de grăitoare ca şi cea mai actuală poezie. Pentru el, Dionysos e o *dovadă* a divinităţii naturii:

Ne aflăm aici într-un domeniu înrudit cu visul; mai mult încă, ne credem în inima unui vis profetic. Şi într-adevăr, Dumnezeu devenit natură a fost pentru Antichitate în acelaşi timp vis şi explicaţie a visului Omul, parte şi imagine a lui Dumnezeu, a cărui natură e totodată limbaj şi Verb revelat, purta în el, la origine, organul care-i îngăduia să priceapă acest limbaj. Şi astăzi încă, sufletul prizonier ne face să auzim în vis accentele sale înnăscute. Verbul revelat simţurilor în natura înconjurătoare concorda la origine cu Verbul pogorât în omul primitiv; iar acesta înţelegea limbajul pe care spiritul său îl vorbea la fel de bine ca şi revelaţia vie; mai mult: el însuşi era Cuvântul

Aceste rânduri ale lui Schubert, care adâncesc enorm timida observaţie a lui Lichtenberg asupra analogiei dintre mit şi vis, sunt fără îndoială expresia cea mai izbitoare a unuia dintre „momentele" esenţiale ale gândirii romantice: el afirmă identitatea fundamentală a lumii interioare cu lumea exterioară şi se sprijină, spre a îndrăzni această afirmaţie, pe o cosmogonie care, moştenită de la ocultism, e adoptată de întreg romantismul filosofic: pentru că natura şi omul sunt două emanaţii, două forme ale Verbului divin, e greşit să tragi un hotar absolut între spectacolul dinăuntru, desfăşurarea unor lumi imaginare, şi spectacolul formelor exterioare, devenirea naturală. La origine, şi atâta timp cât conştiinţa despărţirii n-a făcut confuze raporturile noastre cu universul, lumea formelor ca şi cea a ideilor constituiau unul şi acelaşi cuvânt

Totuşi, acest limbaj desăvârşit care ne-a fost dăruit la început, nu facem decât să-l bâlbâim în visele noastre şi în expresia, oricum fragmentară, a poeziei. Cum s-a ajuns oare la „încurcarea limbilor"? Din ce pricină cei care trudesc la turnul Babel nu se mai înţeleg între ei?

Ceea ce ar fi trebuit să fie pentru noi simbolul unei realităţi superioare, singurul obiect firesc al dragostei noastre, ne-am apucat să-l adorăm în sine, în loc să-i păstrăm transparenţa de la origine. Am început să iubim lumea sensibilă, în loc ca în ea şi prin ea să iubim Spiritul divin.

Căderea aceasta nu s-a limitat la limbajul uman: natura însăşi e în dezordine din momentul catastrofei, căci amândouă realităţile sunt de nedespărţit Ce vedem în jurul nostru nu e decât umbra naturii originare. Ca un copil căruia i-ai dat un ceas, omul a vrut să demonteze miraculosul instrument şi n-a reuşit decât să creeze confuzie.

Pradă unei jalnice nebunii, el aplică bietelor cerinţe ale dragostei sale nefireşti cuvintele limbii primitive care se refereau la dragostea veşnică; şi astfel, cuvântul folosit de Dumnezeu pentru a cunoaşte şi a crea omul şi lumea, cuvântul care desemna cunoaşterea divină a căpătat sensul josnicei plăceri senzuale.

De atunci totul a fost travestit, şi toate activităţile noastre sunt acum ambigue. Visul, poezia şi chiar Revelaţia continuă, desigur, să ne vorbească în acel limijaj al sentimentelor şi să ne înveţe să năzuim veşnic spre ceea ce e divin, dar în acelaşi timp deşteaptă în noi pornirile şi plăcerile simţurilor. „Însuşi izvorul vieţii a fost otrăvit".

Ceea ce ar trebui să fie limbajul din timpul veghii e acum pentru noi limbajul obscur al visului: tărâmul sentimentelor, chiar şi al celor mai curate la origine, tărâmul sufletului e de acum înainte, cât timp sălăşluieşte în acest *instrument cu corzi duble şi îngrozitor de deosebite*, un tărâm plin de primejdii.

Totul s-a transformat, totul s-a degradat: limbajele omeneşti propriu-zise, ieşite din acea limbă unică şi bogată în imagini de la începuturi, au pierdut toate virtuţile acesteia Ceea ce era poezie nu mai e decât proză rece, şi „imnul pios înălţat naturii s-a preschimbat în filosofie".

Şi astfel nu mai avem decât o mică parte din forţele cu care am fost înzestraţi. Iar visul e unul dintre acele vestigii pe care ne putem întemeia speranţa unei viitoare reintegrări în starea de la început Trebuie să fim însă cu băgare de seamă, căci toate manifestările inconştientului, unde dormitează germeni sacri, sunt echivoce; în aceste manifestări suferim influenţa spiritelor bune ca şi a celor rele: demon socratic al binelui sau demon al ispitele malefice, „organul moral" înnăscut e în aşa fel făcut, încât necuratul se pricepe să-l

acapareze. Fără îndoială, inconştientul are daruri profetice: nici n-avem încă bine conştiinţa unei fapte rele, că la apropierea unei primejdii necunoscute ne şi cuprinde o nelinişte neobişnuită. Dar „demonul răului e un profet tot atât de desăvârşit ca şi cel al binelui".

Descriind această dublă influenţă, Schubert pare să presimtă acea funcţie „compensatorie" pe care psihologii moderni o atribuie inconştientului, şi fără îndoială că acestea sunt paginile în care, părăsind pentru o clipă mitul visului, se arată, cu o precisă putere de divinaţie şi de percepere concretă, drept un adevărat psiholog. E de ajuns să punem „inconştient" acolo unde Schubert vorbeşte de acel „organ moral" pe care-l asimilează visului, pentru a ne afla dintr-odată foarte aproape de concepţiile actuale:

O bună parte din visele noastre, într-un neobişnuit contrast cu pornirile şi ideile noastre din viaţa de toate zilele, par să fie produse de un spirit bun care ne ocroteşte… Asociaţia de idei generată de organul moral e cu totul alta decât aceea a gândirii conştiente şi absolut opusă acesteia… Poţi s-o tăgăduieşti sau s-o înăbuşi oricât, ea va deveni din ce în ce mai insistentă… Dintre cele două feţe de Ianus ale firii noastre duble, una pare mereu să râdă, pe când cealaltă plânge, una pare că moţăie şi că nu mai vorbeşte decât în vis, pe când cealaltă e trează şi vorbeşte cu voce tare. Când omul exterior se dedă plăcerilor în cea mai voioasă libertate, o voce lăuntrică de o profundă tristeţe îi tulbură euforia… Iar când omul exterior plânge şi geme, fiinţa tainică dă glas unui cântec vesel care, oricât de puţin l-am auzi, ne face să uităm de necazuri… Cu cât omul exterior trăieşte cu o mai mare energie, cu atât celălalt, neputincios, se retrage în lumea plină de imagini a sentimentelor obscure şi a viselor; dar cu cât omul lăuntric devine mai puternic, cu atât omul exterior osteneşte…

Desigur, Schubert rămâne aici credincios concepţiei sale morale asupra vieţii psihice: cei doi oameni dinlăuntrul nostru care se contrabalansează într-un mod atât de ciudat primesc calificative valorice: sunt orientaţi către bine sau către rău. Prin asta, Schubert se deosebeşte de psihologii de astăzi; dar nu e mai puţin adevărat că o

experienţă intimă, a cărei sinceritate se simte în aceste rânduri, l-a instruit prin acel neobişnuit acompaniament în surdină care ne însoţeşte de-a lungul întregii noastre vieţi conştiente.

* * *

Cu toate acestea, o „filosofie a naturii" n-ar putea să facă abstracţie de orice explicaţie fiziologică a visului. Dezvoltări foarte lungi, adesea confuze, stabilesc diferitele organe fizice care stăpânesc asupra somnului şi a veghii: sistemul ganglionar e sediul sufletului adormit; sistemul cerebral e locul unde sălăşluieşte spiritul treaz. Visul e o stare intermediară între unul şi celălalt

Să ne reamintim că împărţirea omului fizic în aceste două sisteme corespunde, în fiziologia romantică, dublei apartenenţe a creaturii: prin ganglioni ea e în relaţie cu viaţa naturii fizice, participă la marele flux vital şi se afla orientată către un centru situat în afara fiinţei individuale. Dimpotrivă, creierul e centrul creaturii separate şi locul conştiinţei diurne. Aici, totuşi, Schubert pierde terenul de sub picioare şi nu îndrăzneşte să ducă până la ultimele concluzii filosofiae romantică. Carus va fi mult mai consecvent, şi, cu toată moderaţia sa, mai îndrăzneţ. Autorul *Simbolisticii*, care, încă de pe vremea când o scria, nu pierde niciodată din vedere metafizicul creştin, nu e consecvent în a considera organismul nostru fizic drept o emanaţie a divinului, o manifestare a lui Dumnezeu, în aceeaşi măsură ca şi fiinţa noastră spirituală. Restabileşte întâietatea spiritualului, şi în consecinţă revine la o ierarhie care consideră visul drept o stare inferioară; inferioară nu pentru că e mai confuză şi mai îndepărtată de evidenţa carteziană, ci pentru că oglindeşte viaţa noastră instinctivă. Calităţii de vestigiu divin, pe care Schubert a recunoscut-o visului, i se adaugă un aspect cu totul opus care îl face să pară inferior stării de veghe.

Înhămată la carul fiinţei noastre sub formă de suflet vegetativ, nu-i nicidecum partea cea mai strălucitoare şi mai bună din noi, ci, dimpotrivă, *partea de care îi e ruşine* bietei noastre fiinţe sfâşiate. Nu facem decât s-o descoperim cu prea multă limpezime când, chiar

pentru câteva clipe, scapă din lanţurile sale. Sunt îngrozit când zăresc câteodată în vis această parte umbrită din mine însumi sub adevărata sa înfăţişare.

Visul e înzestrat aşadar cu cele mai bune şi cu cele mai rele atribute, şi deşi la Schubert psihologia uneori nu se prea potriveşte cu metafizica lui, mitul căderii îi îngăduie să scape din toate contradicţiile: fără îndoială, în starea noastră actuală şi cât timp ne încăpăţânăm să ne conducem doar după amorul nostru propriu, visul nu ne poate folosi decât ca să observăm, cu chiu, cu vai, anumite comunicaţii care subzistă între noi şi viaţa cosmică. Dar de ajuns să ne întoarcem, cu toată voinţa şi dragostea, spre o lumină mai înaltă, căreia îi aparţinem prin origine, pentru ca îndată visul să ne ofere fragmente cu ajutorul cărora ne va fi dat într-o bună zi să reconstituim universul nostru dintâi. Această ambivalenţă a viselor e confirmată de observaţia exactă. Unele dintre ele, absurde, aparţin unui „dialect grosolan", altele, care sunt de altfel strâns înrudite cu primele, constituie tot ce e mai bun în noi. Legea compensaţiei între vis şi veghe îşi are aici rolul său:

Deseori, sufletul se despăgubeşte în vis pentru toată vorbăria inutilă ce i-a fost interzisă în timpul zilei, iar sufletele adânci, care par să nu aibă posibilitatea de a se exprima în stare de veghe, o au acum, mai puternic şi mai bogat, în vis.

Aşadar, visele nu sunt toate de aceeaşi calitate; sunt unele în care nu poţi recunoaşte decât reproducerea vană a trecutului sau jocul neîngrădit al pornirilor noastre „într-o lume de imagini şi de stranii hieroglife". Schubert trece, fără să se arate prea interesat, peste visele acestea, care nu pot folosi decât la o cunoaştere a caracterului nostru individual. Totuşi, el ştie prea bine că există diferite trepte ale visului, şi e departe de a admite, cum se întâmplă adesea, că acelea de care ne amintim epuizează caracterele visului sau nu reţin din ele decât prelungirile lor periferice. Limba imaginilor nu e întotdeauna vorbită de către suflet cu aceeaşi coerenţă plină de sensuri. Visul se poate exprima într-un mod mai mult sau mai puţin metaforic, fie că ne

înfăţişează aidoma scena anunţată, fie că se slujeşte de imagini atât de îndepărtate de cele obişnuite, „încât trebuie mai întâi să le traduci ca să le poţi înţelege”.

De altminteri, e mult mai probabil că există o treaptă a visului şi mai adâncă, din care la trezire nu rămâne decât foarte rar o amintire, pentru că de starea de veghe o desparte un abis tot atât de adânc ca şi „clarviziunea” magnetică Totuşi, asemenea vise îţi lasă de obicei la trezire o anumită stare sufletească şi o bună parte din acele presentimente din care se cunosc atâtea exemple.

Ca toţi cei care ştiu cât de cât ce este în realitate viaţa onirică în toată originalitatea ei ireductibilă, Schubert cunoaşte şi el aşadar, după urmele nedistincte pe care le lasă de-a lungul zilelor? cest vis intraductibil şi insesizabil al somnului celui mai profund, kl e foarte departe, sub aspectul calităţii, de tot ceea ce ne aduc stările de conştiinţă clară, imaginile sale sunt absolut stranii şi atây de misterioase, încât nu reţinem de obicei decât un sentiment vag, de nelinişte, euforie, exaltare sau inexplicabilă certitudine. Când ne trezim, nu ştim decât că ne întoarcem de undeva de foarte departe; dar un spirit cât de cât dispus să dea crezare călătoriilor interioare nu cere mai mult: ştie, datorită acestor vise, că alte meleaguri ne-au fost din când în când şi ne vor fi într-o bună din nou accesibile.

În vis, *sufletul e agitat de o lume superioară care îl poartă în ea ca o mamă*.

Simbolistica se resimţea puţin de graba cu care fusese compusă, şi Schubert şi-a dat repede seama îndată ce cartea a apărut, el mărturiseşte în scrisorile sale „că a acordat prea multă importanţă rolului naturii”. De aceea a remaniat serios lucrarea când şi-a reeditat-o în 1821. Corectările de amănunt sunt deseori semnificative. Aproape peste tot strecoară expresii ca „într-un fel”, „s-ar putea spune”, „mai mult sau mai puţin” sau chiar, invocând incerte autorităţi: „o veche credinţă ne permite să spunem…” El se străduieşte mai cu seamă să marcheze mai bine ierarhia care aşază Revelaţia cu mult deasupra poeziei, iar poezia cu mult mai sus decât visul. Elogiul adus

cheilor de vise populare, precum şi exemplele luate de aici sunt în parte înlocuite cu observaţii scoase din culegeri ştiinţifice, ca *Magazinul* lui Moritz, sau cu povestioare edificatoare; or, dacă păstrează citatul, o face cu oarecare ironie. Natura, care în prima versiune era limbajul originar al omenirii sau emanaţia unui Dumnezeu abia conturat, devine în mod mai net revelaţia unui Dumnezeu creştin: lungi calcule demonstrează acum că natura confirmă în toate privinţele *Sfânta Scriptură*.

În ceea ce priveşte valoarea acordată visului, aceleaşi preocupări de ortodoxie creştină aduc aici câteva nuanţe noi. Înlăturând cele mai precise dintre observaţiile sale psihologice, cele care deosebeau diferitele trepte ale visului, Schubert introduce în text unele rezerve foarte interesante.

1

Nu trebuie să uităm niciodată că visul se confundă cu sediul pornirilor şi dorinţelor, pe care *Scriptura* îl numeşte inimă omenească. Adevărata sa natură apare deseori, chiar şi în vis: numeroşi sunt acei care se cunosc în vis sub o altă înfăţişare, mai rea decât aceea cu care se prezintă în stare de veghe (şi pe care şi-o formează prin educaţie şi împrejurări). Astfel, cei ce păreau blânzi se vădesc irascibili, repeziţi, chiar cruzi; iar Natura care visează în noi au pare deloc prielnică acestei lumini de sus care risipeşte toate umbrele nopţii.

Schubert ţine să marcheze cât mai mult distincţia dintre natură şi spirit Ce ţine de natură nu poate fi pur; pe măsură ce la Schubert se afirmă orientarea creştină. Inconştientul e asimilat tot mai mult unei puteri a întunericului. Această metafizică dualistă nu poate fi împăcată cu concepţiile iniţiale ale lui Schubert; în consecinţă, această a doua ediţie a *Simbolistica*, departe de a îndrepta defectele celei dintâi, e chiar şi mai confuză şi lasă să se întrevadă o uşoară nelinişte. Ar fi trebuit să rescrie întreaga lucrare ca să-i dea o nouă unitate.

În 1830. În vasta sa *Istorie a sufletului*, lucrare imensă de peste o mie de pagini, „filosoful cel candid" reia întreaga sa filosofie şi încearcă încă o dată să dea o încununare creştină studiilor sale asupra naturii

anorganice, organice şi umane. El aprofundează imaginile şi ideile pe care le-a împrăştiat cu generozitate, dar puţin cam în grabă, în primele sale cărţi. Încercarea nu ajunge la o desăvârşită coerenţă, iar Schubert rămâne acelaşi liric, pe jumătate incapabil de sistematizare, cum a fost întotdeauna Aşa cum e. totuşi această carte enormă e extraordinar de vie, şi unele dintre paginile şale sunt magnifice prin vioiciunea şi bogăţia lor. Visul capătă aici o semnificaţie întrucâtva diferită, mai puţin misterioasă, mai puţin inefabilă, dar şi pe o treaptă mai puţin însemnată în ierarhia stărilor sufleteşti ale omului.

Natura tot mai e înfăţişată ca un limbaj, dar cu o inflexiune care îl îndepărtează întrucâtva pe Schubert de tezele lui Saint-Martin. – întreaga lume vizibilă e limbaj, gând al Celui care se cheamă Verb, Gândire, Logos, un imn de laudă pe care Fiul îl înalţă în cinstea Tatălui". Lumea invizibilă e în legătură cu aceasta, slujindu-i de complement.

Orice creatură individuală are, deasupra şi alături de sine, contrariul său, care e în acelaşi timp şi complementul său şi care compensează defectele sau lipsurile vieţii separate… Căci lacunele acestea sunt vasele alese unde vin să se verse forţele vieţii superioare.

Lumea actuală e guvernată de două forţe contrarii: una tinde spre individuaţie, cealaltă acţionează ca un magnet şi creează legătura tuturor lucrurilor între ele şi a tuturor lucrurilor cu Dumnezeu…] Sufletul omenesc e pradă acestor două tendinţe, care îşi găsesc! împăcarea în Iubire.

Căci Iubirea e senzaţia care precedă voluptatea şi suferinţele sufletului când se va întoarce la Dumnezeu, când vor fi rupte înăbuşitoarele legături ale trupului şi ale iluziei… Când în suflet se înalţă vocea puternică a Iubirii, nu numai o singură forţă, ci toate forţele sufletului şi ale trupului se trezesc şi intră în acţiune. Iar această mişcare exercită o acţiune dizolvantă asupra individului, strâns în limitele sale; e asemenea unei atracţii care ar târî sufletul, dincolo de graniţele sale pământeşti, spre o nouă existenţă.

Dorinţa de nimicire, o temă dominantă în gândirea tânărului

Schubert, ca şi la atâţia romantici, capătă acum un sens mai clar, precum şi accentul unei experienţe profund personale. Uneori moartea corpului e dorită cu tot atâta ardoare ca şi plăcerea simţurilor: iar aceasta nu e decât imaginea, imaginea imperfectă, a aspiraţiei către Fiinţa supremă. Datorită dorinţei permanente a acestei uniri pământene. dorinţa mai profundă a reîntoarcerii la unitatea divină e ţinută mereu trează. Dar nu te linişteşti cu adevărat decât prin moarte.

Somnul e o prefigurare a clipei fericite când sufletul îşi va rupe legăturile, iar pentru corp e o reîntoarcere necesară la izvoarele vieţii, o reîntoarcere la sânul matern şi atât de blând.

Atunci când corpul e cufundat în bezna somnului, sufletul e parcă mai aproape de acea regiune transcendentă unde a luat naştere, aşa cum corpul a luat naştere în mijlocul elementelor terestre. În noaptea trupului, luminile şi forţele unui îndepărtat cer înstelat se joacă cu sufletul care li se supune, aşa cum, la sânul mamei, copilul, care încă nu-i stăpân pe corpul său. se supune forţelor corpului matern. Dar încetul cu încetul, datorită muncii de peste zi I jocului de peste noapte, el dobândeşte stăpânire asupra corpului său ce va să se nască şi se simte atras spre pământ, unde va trăi.

Tot aşa, vine o zi când sufletul simte pentru ultima oară cum îl apasî puterea şi amărăciunea trupului său obosit, avid de repaus; dar ziua asta e urmată de o noapte în care aspiraţia sufletului spre înălţimi sfărâmă închij soarea…

În vis, sufletul e agitat de o lume superioară care îl poartă în ea ca o mamă, aproape tot aşa cum copilul care se naşte e agitat din pricina mişcărilor mamei

Aşadar, încă de aici de jos, sufletul e hărăzit unei alte vieţi, căreia îi şi aparţine şi la care participă în mod obscur în vis: somnul „a ridicat vălul trupului", iar sufletul îşi urmează propria sa activitate. De aceea se simte el atât de uşor, atât de iute, în unele vise; şi dacă uneori intră în alt trup decât al său, înseamnă că încearcă să scape de legăturile sale pentru a se supune chemării pe care o aude fără încetare. Demenţa nu este, în acest sens, decât un vis care se

eternizează: încă înainte de moarte, sufletul şi-a cucerit independenţa, a încetat să mai simtă că pe acest pământ aparţine unui corp. Totul în viaţa noastră e aluzie la ce am fost şi la ce vom fi: mai ales visul e de multe ori alcătuit din elemente care nu pot fi decât amintirea unei stări trecute ori presentimentul unei stări viitoare.

Şi astfel, o întreagă istorie a evoluţiei noastre lăuntrice care scapă simţurilor exterioare se desfăşoară alături de viaţa lucidă şi o străbate. Aceste fire marginale se înnoadă la cele două capete, în Veşnicie, care exista înainte să înceapă viaţa trupească şi va continua să existe şi când aceasta va lua sfârşit.

Se pare că niciodată Schubert, nici chiar în timpul *Simbolisticii*, nu conferise viselor un loc atât de însemnat şi nu îndrăznise să le considere astfel drept tainica şi surda dăinuire, dedesubtul vieţii izolate, a existenţei noastre nemuritoare. Totuşi, el adaugă imediat, printr-o întoarcere ciudată, dar care corespunde mai bine sentimentului său adânc decât stângacele concilieri de altă dată:

Propriu sufletului nu este ceea ce am resimţit şi am perceput în vis, ci mai degrabă ceea ce am făcut şi am dobândit în viaţa diurnă. Desigur, vedem uneori în aceste stări – aşa cum ochiul vede, prin telescop, munţi îndepărtaţi 5 i frumoşi acoperiţi de păşuni bogate – o regiune superioară, mai spirituali Dar fructele care cresc pe munţii aceştia nu vor fi ale noastre decât atunci când, nu fără efort, vom fi ajuns căţărându-ne până acolo.

Sensul acestei imagini e limpede: visul nu este, într-un mod absolut, superior veghii; e un semn prin care ni se dă de ştire că apartenenţa noastră esenţială nu e terestră, dar nu ne oferă şi mijloacele prin care să trăim conform acestei apartenenţe. Visul Qe poate doar indica ţelul de atins, care se află undeva la capătul vieţii conştiente. Schubert, aşadar, e departe de a cere să te laşi în voia magiei feeriilor onirice; nu îngăduind acestora să ne inunde putem ajunge la reintegrarea în unitate, ci urmând pe pământ calea impusă de încarnarea individuală: prin faptă şi prin conştiinţă. Visăm la îndepărtata noastră Patrie, dar se cade să ajungem acolo prin

progresul conştient al întregii fiinţe.

Încă de pe acest pământ, sufletul aparţine la două lumi, una. apăsătoare, cealaltă luminoasă; dar ar fi greşit să se creadă că una e neantul, iar cealaltă realitatea Căci. sufletul aduce în moartea prefigurată de vis, ceva care încă de aici de pe pământ se află în el şi care poate fi numit *corpul său invizibil*; e un germene de nemurire în care mocneşte o putere de reproducere în stare, la momentul potrivit, să recreeze un corp nou din pulberea transfigurată a celui vechi. „Aceste, ecouri ale corpului terestru sunt făgăduiala şi temeiul unei noi existenţe ce va să vie".

Pentru Schubert, visul pare să aibă o înrudire mai strânsă cu corpul astral care constituie permanenţa fiinţei noastre, germenele reîncarnărilor sale şi care, încă de pe pământ, înfăţişează prezenţa, în sânul existenţei actuale, a vieţii veşnice. Iar prin aceasta, visul se aseamănă *entuziasmului* dionisiac, inspiraţiei poetice şi artistice:

„Un vânt puternic târăşte sufletul până la ţărmul lumii Spiritului: până în ţara visului; şi un somn dulce acoperă membrele cu umbra sa ocrotitoare… Trebuie oricum să vedem că aceleaşi sacre străfunduri care în momentul entuziasmului înalţă sufletul mai presus de el însuşi şi de corpul pieritor constituie în acelaşi timp acea puternică chemare care, sub numele de moarte, smulge sufletul din corp… Dar trebuie să fim atenţi: există un entuziasm care trage sufletul către culmi şi o altă mişcare, înrudită cu entuziasmul, care-l târăşte pe om în prăpastie". Asemenea lui Phaeton, egoismul capricios al omului poate pune stăpânire pe carul lui Dumnezeu: „A vrut să provoace el însuşi acest entuziasm lăuntric pe care singur Dumnezeu îl poate crea".

Opera lui G.H. von Schubert nu e, poate, un mare monument al gândirii umane; concentrarea maximă, forţa care înalţă marile arhitecturi i-au lipsit „filosofului candid". Totuşi, chiar daci *Simbolistica visului* rămâne puţin livrescă şi-şi ascunde cu grdH contradicţiile lăuntrice, toate scrierile lui Schubert au un *tom* sincer şi pe alocuri un stil viu care dă la iveală un frumos suflet contemplativ. Ceea ce nu înşală e permanenţa, de-a lungul unei vieţi foarte lungi, a câtorva

motive fundamentale, prezente încă din romanul din tinereţe, reluate pe un ton mai ştiinţific în lucrările scrise pe la treizeci de ani, dezvoltate, în fine, în mulţimea de idei din *Istoria sufletului*. Dacă unele dintre aceste motive se potrivesc foarte bine cu orientarea generală a epocii, dacă Schubert a învăţat multe de la înaintaşii şi contemporanii săi, el e totuşi o figură foarte originală. În pleiada de filosofi ai naturii merită un interes deosebit nu numai pentru că *Simbolistica* sa a avut un soi de celebritate şi o reală influenţă asupra anumitor romantici, dar şi pentru că, mai mult ca oricare altul, a urmărit înainte de toate rezolvarea enigmei universului aşa cum a găsit-o în el însuşi.

Observaţiile sale asupra psihologiei visului, oricât de interesante ar fi, nu reţin prea mult atenţia, şi un Carus sau chiar un Steffens au avut despre viaţa inconştientă o înţelegere cu mult mai justă şi mai concretă. Fără îndoială, Schubert a fost primul care a aplicat la viaţa onirică ideile lui Hamann, a considerat visul drept un limbaj şi a vrut să precizeze analogiile de detaliu care apropie metafora visului de anumite procedee poetice. Cu mai multă claritate decât ceilalţi psihologi ai epocii, el a stăruit asupra imposibilităţii de a înăbuşi viaţa inconştientă şi a ştiut că visele cele mai autentice scapă oricărei memorii şi oricărui control. Dar nu aceste observaţii constituiecta mai importantă contribuţie a sa

La Schubert, una dintre temele permanente ale vieţii lăuntrice e perceperea intensă a unei duble apartenenţe a sufletului, a unei vieţi psihice împărţite în mod constant între două planuri, două realităţi între care simte fără încetare existenţa unui soi de contradicţie ironică. Viaţa umană conştientă e un vis, dacă o considerăm drept singura reală, şi poate că visul e adevărata stare de veghe, singurul moment când nu suntem jucăria unei iluzii, când ne reamintim de natura noastră profundă. Visul, poezia, dragostea sunt înrudite cu moartea; căci, altă temă dominantă, moartea e naşterea la viaţă, toate năzuinţele cele mai autentice ale individului tind către moarte, pentru că moartea înseamnă reunire, întoarcere la *Unul*.

Cu toată această persistenţă în datele sale, viaţa spirituală la

Schubert nu e nicidecum imobilă; lent, cu incertitudini şi bâlbâieli, ea realizează un progres schiţat de fiecare operă în parte şi niciodată isprăvit, dar căruia doar întreaga istorie a acestei gândiri îi dă curba completă. Iar progresul acesta e dialectic: viat; pământeană e, desigur, un vis; dar, continuă Schubert, într-o nouă etapă, e de ajuns s-o priveşti ca pe o beznă adâncă pentru ca s-o poată lumina o altă lumină care-i redă demnitatea.

Or, visul, poezia, toate revelaţiile inconştientului au tocmai această valoare de nepreţuit: ne smulg din singurătatea noastră de indivizi izolaţi, ne pun în comunicare cu aceste abisuri lăuntrice care ironizează viaţa la suprafaţă şi care se află într-o misterioasă comunicare cu destinul nostru veşnic.

Dar, ca şi ceilalţi romantici, Schubert nu recomandă să cedezi farmecelor abisurilor. Trebuie să asculţi avertismentele care urcă. de aici ca să ne spună că activităţile noastre conştiente nu epuizează întreaga noastră realitate; trebuie să ştim că luăm parte, la ceva inefabil şi de nedefinit care ne depăşeşte şi ne cheamă.

— Dar suntem şi rămânem, avem datoria să rămânem fiinţele acestui pământ, oameni hărăziţi să-şi realizeze drumul lor lung de fiinţe izolate, iar acest drum e cel al conştiinţei. După ce am ascultat vocea sirenelor lăuntrice ar fi periculos şi prezumţios a pretinde să le urmezi: împărăţia cerurilor nu ne mai e direct accesibilă, şi am cădea în capcanele Diavolului, care se pricepe întotdeauna cum să pună mâna pe noi. După ce visul şi inconştientul ne vor fi avertizat că există o lumină spre care să ne îndreptăm, avem datoria, cil; toată voinţa şi dragostea, să orientăm spre lumina aceasta demersurile şi acţiunile noastre de indivizi conştienţi şi responsabili.

Sub o formă mitică, şi supunându-se în mod evident celei mai grabnice nevoi a problemei sale personale, Schubert afirma aşadar ceea ce trebuie afirmat ca să putem trăi şi crede: dubla natură a visului, făcută din lumină şi umbră; dubla natură a veghii, cale a iluziei dacă o acceptăm, cale a mântuirii dacă ştim să ascultăm revelaţiile viselor celor mai de preţ. Carus, cu o altă forţă de gândire şi o mai mare

pătrundere a realităţilor sufleteşti, va ajunge la aceeaşi concluzie renunţând la întregul aparat mitologic al predecesorilor săi.

CAPITOLUL VIII

Mitul inconştientului

…Iar acest cântec, această minunată destăinuire pe care Inconştientul o face Conştientului, îl numim sentiment.

CARUS

Două chipuri, cel al maestrului şi cel al elevului, alcătuiesc cel mai puternic contrast ce se poate închipui.

Autoportretul lui Caspar David Friedrich ne înfăţişează o figură puternică şi pustiită, brăzdată de riduri adânci; trăsăturile sunt aspre, brutale, şi dacă n-ar fi privirea în care transpare obişnuinţa contemplaţiei plină de spaima unor chinuri neîncetate, ai zice că e un pantofar oarecare din secolul al XV-lea, purtând semnul mizeriei şi al trudei. Cu cât priveşti mai mult schiţa aceasta, cu atât simţi că ai în faţă o fiinţă izolată de lume din pricina propriei sale violenţe, intransigenţe şi a unei aprige porniri către tristeţe.

Chipul frumos şi liniştit al lui Carl Gustav Carus i-a inspirat pe pictori, pe sculptori şi pe gravorii de medalii. Arta solemnă a lui David d'Angers n-a avut nevoie să interpreteze chipul acesta, a cărui plăcută alcătuire ne-a rămas fixată printr-o fotografie, expresia de conştiinţă limpede, de meditaţie netulburată, de profundă împăcare cu lumea din jur. Omul acesta, care desigur a cunoscut şi a iubit onorurile, a dus fără grabă la îndeplinire o operă de constructor şi de realizator; totul în el e voinţă liniştită, cultură, seninătate clasică.

Autor şi el al unei *Simbolistici a persoanei umane*, Carus ne igăduie să abordăm studiul gândirii sale prin confruntarea personajului care este el însuşi cu acela al maestrului său Friedrich.

Ce înrudire să fi fost aşadar între aceşti doi oameni atât de ppuşi? Pentru a afla trebuie să apelăm şi la alte mărturii, să-l lr>tilnim pe Carus, dincolo de chipul său maiestuos şi stilul său de scriitor, în cealaltă înfăţişare a sa, sub care, ca pictor romantic. acea parte din şcoala lui Friedrich. Între operelelo Texâsâă" acea „stanţă dintre un

maestru şi un discipol, dintre un pictor de vocaţie şi geniu şi un amator foarte înzestrat: diferenţă de talent şi de realizare, care nu poate totuşi să facă uitată adânca similitudine a intenţiilor.

Marile peisaje ale lui Friedrich evocă meditaţiile singuraticului care a fost dintotdeauna Printr-o fereastră deschisă se zăresc catarge care nu opresc privirea, ci o îmbie să se piardă în nemărginirea unui cer nordic, cel al Mării Baltice la Greifswald, iar o femeie întoarsă cu spatele, cufundată în contemplarea acestor orizonturi îndepărtate, pare 5 a îndrume spre ele ochiul privitorului. Infimă, dincolo de stâncile ţărmului, o barcă reduce la nimica toată prezenţa umană pe oceanul întunecat care se confundă în depărtare cu o mişcătoare barieră de nori. Pe nişte stânci enorme, trei femei, cărora abia li se ghiceşte profilul, privesc cum se îndepărtează, în ceaţa stranie şi obositoare, transfigurate de lumina lunii, două corăbii de pescari a căror oglindire alungeşte în înălţime velele ca ale unor vase-fantomă. Un arbore solitar, cu vârful rupt, ocupă mijlocul unei pânze; dar în loc de a strânge în jurul său un peisaj căruia să-i dea un centru de gravitate, pare să nu fie acolo decât pentru a face să lunece privirea către alţi arbori chinuiţi, mai îndepărtaţi, către o câmpie accidentată şi, dincolo de munţii ca nişte aburi, către alte văi, din alte ţări, sute şi sute de leghe de pământ o bisericuţă a cărei cruce se repetă pe un pod din vecinătate, câţiva copaci, coline unde fumegă un sat nu alcătuiesc decât o mică fâşie de teren sub un cer imens, uniform, care pare că scapă din limitele ramei şi se întinde până în spaţiile nemărginite. Ruine gotice şi arbori distruşi de furtuni se înalţă, formidabili şi fantomatici, făcând să se ivească minuscul un pelerin care se îndepărtează, adâncit în meditaţii, prin zăpadă. Un crucifix gigantic domină o stâncă înconjurată de brazi; toată lumina, ireală şi totuşi naturală, converge spre el, adoraţie a naturii.

Pictură profund simbolică, în care peisajul nu e niciodată o unitate închisă în ea însăşi, ci parcă o aluzie la spaţiile imense de dincolo de cele pe care pictorul le percepe. Aproape întotdeaunaJ cineva care se plimbă singuratic. Într-o atitudine gânditoare şi] pioasă,

deşi nu-i zărim decât rareori chipul, arată spre ce orizonturi poate fi împinsă meditaţia umană la vederea acestor ceruri, arbori şi oceane. Totuşi, arta lui Friedrich nu se rătăceşte printre aceste alegorii unde alţi pictori romantici, ca Runge de pildă, au pus prea multe intenţii literare. La Friedrich, simbolul e mai puţin explicit: peisajele sale impun o fugă a spiritului dincolo de ceea ce văd ochii. Toamna şi iarna sunt anotimpurile sale preferate, zboruri largi de păsări accentuează impresia de singurătate, de pustietate. Dar în acelaşi timp el se străduieşte să pună în evidenţă constituţia geologică a rocilor, să prindă fenomenul real sau iluzoriu al luminii care se împrăştie în ceaţă. Izolării, spaimei fiinţei omeneşti în toată micimea ei îi răspunde viaţa acestei naturi în necontenită metamorfoză, de-a lungul secolelor de evoluţie telurică, precum şi de-a lungul minutelor unei zile şi a neîncetatelor schimbări de lumină. Până la urmă, în această înţelegere a sufletului cu lumea înconjurătoare se desluşeşte un accent religios, chiar dacă nu e niciun simbol creştin care să-l precizeze.

Friedrich, spunea David d'Angers, „descoperise tragedia peisajului". O aflase, de fapt. datorită propriei sale tragedii interioare… Amurgul era elementul său", scrie Carus. Tot ce ştim despre viaţa lui ni-l arată într-o neliniște permanentă, într-o căutare de sine însuşi, veşnic nemulţumit de opera şi de existenţa sa. părăsind de multe ori Dresda pentru a regăsi, pe ţărmurile natale ale Balticei sau în Riesengebirge, o natură după chipul şi asemănarea sa. Romantic autentic, el cucereşte admiraţia lui Tieck, a lui Kleist, Arnim, Brentano şi Schubert, dar succesul nu-l impresionează. Căci alte izbânzi urmărea el. Chinuit de dualismul de neîmpăcat care sfâşie firea omenească, căuta să scape prin cucerirea unităţii care să exprime deopotrivă evlavia şi concepţia pe care o avea despre artă.

A lăsat câteva scrieri într-un stil cam grosolan, strofe foarte stângace, consideraţii asupra picturii, diverse aforisme, în care şi-a rezumat pentru el ambiţiile spirituale şi toată drama sa. Scurtele sale poeme evocă aceeaşi natură tragică ca şi tablourile sale, aceleaşi peisaje lunare în care se oglindeşte spaima Dar, într-un simbolism naiv

al umbrei, al crepusculului şi al luminii, credinţa a repede locul neliniştii. Toată gândirea lui Friedrich, ale cărei urme le regăsim în manuscrise, urmează o aceeaşi mişcare: certitudinii umane, tragicului existenţei, le răspund deopotrivă Credinţa şi arta

Arta, în ochii săi, „e poate un joc. dar un joc plin de gravitate". Nu există formă pură decât pentru omul sau pictorul vulgar, căci omul superior îl recunoaşte pe Dumnezeu în orice lucru.

Singurul izvor adevărat al artei e inima noastră, graiul unui suflet curat şi nevinovat Un tablou care nu ţâşneşte de acolo nu poate fi decât o zadarnică jonglerie. Orice operă autentică e zămislită într-o clipă sfântă, născută într-un moment binecuvântat; un impuls dinăuntru o creează, deseori fără ştirea artistului.

I

Experienţa aceasta a naşterii inconştiente a operei, impresia de a nu fi autorul, ci receptaculul, vasul ales, este experienţa centrală a acestui adevărat romantic.

Închide ochiul tău fizic, ca, să-ţi vezi mai întâi tabloul cu ochiul spiritului. Pe urmă, scoate la lumină *ce-ai văzut acolo în noaptea ta*, pentru ca acţiunea sa să se exercite în sens invers asupra celorlalte fiinţe, din afară spre înăuntru.

Aceste rânduri, scrise în 1830, prefigurează una dintre ideile esenţiale ale psihologiei lui Carus; ceea ce se naşte dintr-un suflet poate căpăta formă fizică, în expresia unui chip, de exemplu, acţionând mai întâi asupra simţurilor altuia pentru a-i transmite pe urmă, mai profund, adevărul lăuntric.

Pietonii nu trebuie să picteze numai ce vede în faţa lui. ci şi ceea ce vede în el însuşi. Dacă nu vede nimic în sine, atunci să renunţe să mai picteze ceea ce vede în afară. Altminteri, tablourile sale vor semăna cu paravanele în dosul cărora nu te aştepţi să găseşti decât bolnavi, sau chiar morţi.

Într-o zi, i-a mărturisit lui Carus că această neobişnuită concentrare a luminii care te izbeşte în toate tablourile sale îi apăruse mai întâi într-un vis de noapte, şi abia apoi o descoperise în natură.

Pictura lui Carus seamănă cu aceea a maestrului său. cu toate că intenţiile îi sunt mai explicite. E interesat mai ales de peisajele în care rocile păstrează urmele unei catastrofe geologice structura perioadelor glaciare. Dar şi el plasează aici un personaj care se plimbă romantic, sporind impresia de singurătate şi de imensitate. Uneori, ca în tabloul său *Regele Ielelor*, el amestecă în studiile de lumină şi de furtună, care dau întregului peisaj o înfăţişare fantomatică, apariţii cu chip omenesc; fuga năvalnică a calului cabrat pe care se apleacă silueta întunecată a regelui se desprinde dintr-o ceaţă luminoasă deasupra căreia un pâlc de arbori şi un cer chinuit evocă furia vijeliei. În altă parte, luna transfigurează un peisaj cu trestii care se argintează pe malul unui râu, în timp ce cerul capătă o lumină stranie; o pace neobişnuită emană din pictura aceasta, şi-ţi vin în gând cuvintele lui Friedrich: „Dumnezeu e pretutindeni. În cel mai mic grăunte de nisip; am vrut să-l înfăţişez o dată şi în trestii”.

Acele *Scrisori despre pictura peisagistică* pe care Carus le-a scris în jurul lui 1820. adică în momentul întâlnirii sale cu Friedrich, dar pe care nu le-a publicat decât după ce le-a remaniat în 1831, scot la iveală dependenţa sa faţă de maestru; ele lasă totuşi să se întrevadă şi pe ce cale depăşeşte el romantismul şi caută să se integreze într-o estetică mai puţin „entuziastă”. Gândirea biruia la el inspiraţia, şi, fire mult mai echilibrată decât Friedrich, îşi poate domina cu privirea antagonismele lăuntrice pe care maestrul său încerca să le înlăture.

Sarcina pictorului constă, după el, în a înfăţişa devenirea naturii şi în a face să se simtă aici prezenţa divinităţii: el se *simte* în Dumnezeu aşa cum învăţatul se *ştie* în Dumnezeu; arta şi ştiinţa converg spre acelaşi act de adoraţie.

Contemplând măreaţa unitate a priveliştii naturii, omul ia cunoştinţă de propria sa micime; şi, simţind că orice lucru e în Dumnezeu, se pierde el însuşi în această nemărginire, renunţând întrucâtva la existenţa sa individuală… A dispărea astfel nu e o pierdere: e un câştig: ceea ce de obicei nu apare decât spiritului devine accesibil, aproape, ochiului fizic, care se convinge de unitatea

Universului infinit în peisajele sale, pictorul nu trebuie să scape din vedere acest sens al unităţii tuturor lucrurilor. El va căuta să arate procesul vieţii care creează mai întâi rocile informe, apoi vegetaţia, ridicându-se în sfârşit la făpturile animale. Cerul, a cărui boltă încununează peisajul. îi este un element esenţial, căci lumina şi aerul simbolizează Infinitul, sursă a oricărei vieţi.

Nu e însă de ajuns să exprimi sentimentele pe care omul le încearcă în faţa naturii, nici să transcrii pe pânză cunoaşterea pe care pictorul o poate avea despre viaţa organismului universal. Trebuie stabilită o strânsă legătură între aceste două ambiţii şi ajuns la acele impresii care sunt atât de vii tocmai pentru că ne fac să ghicim prezenţa lui Dumnezeu în lucruri. Peisajul ideal va evoca stările noastre sufleteşti subiective care ne dezvăluie infinitul în spatele lucrurilor şi totodată o viziune obiectivă, întoarsă spre lumea finită şi interesată de forme.

Estetica aceasta care încearcă să împace subiectivismul romantic, sensul goethean al formei perfecte în sine şi viziunea speculativă asupra unităţii cosmice, reafirmată de filosofia naturii, n-a făcut din Carus un mare pictor. Dar arată un efort de vastă sinteză pe care l-a încercat şi în domeniul filosofiei şi al psihologiei.

Căci ambiţia sa era să fie un om universal. Medic ilustru, naturalist exact, autor al unei excelente cărţi despre Goethe, a meritat să supravieţuiască mai ales pentru că a dat o ultimă şi desăvârşită expresie mitului romantic al Inconştientului. În stare să pătrundă toate misterele întrevăzute de filosofii naturii, dar scutit de revărsările lor imaginative, era nevoit să despoaie moştenirea romantică de limbajul astrologic, magic şi ocult, în care-l închisese moda timpului. Când explorează straniile regiuni ale vieţii obscure, el se aventurează fără să tremure, cu acea demnitate puţin emfatică învăţată la şcoala lui Goethe. Apropierea misterului deşteaptă în el nevoia de claritate, şi dacă îl simte cu intensitate, nu e câtuşi de puţin dintre cei care „fac un mister" din intuiţiile lor. Stilul său, limpede şi uneori exagerat de monumental, nu e deloc împodobit cu acele imnuri pline de elocinţă

care te atrag la Schubert sau cu acele (bine sau rău) inspirate subînţelesuri în care excelează Troxier. Carus rămâne stăpân pe instrumentul său, şi dacă se întâmplă să te mai plictiseşti în tovărăşia lui, e acea plictiseală maiestuoasă pe care o simţi uneori ascultând discursurile solemne şi juste ale unor spirite alese…

Încolo, personajul probabil că nu era prea vesel, dacă e să judeci după monstruoasa autobiografie de o mie patru sute de pagini pe care, profesor bătrân, în culmea onorurilor oficiale, a consacrat-o existenţei sale lipsite de evenimente. După descoperirile şi lecturile din tinereţe nu mai găseşti în aceste fastidioase volume decât etapele banale ale unei strălucite cariere universitare, măruntele întâmplări familiale, aniversările autorului – despre care afli, de la an la an, ce verişori bătrâni se reuneau în jurul tortului sărbătoritului. Cu fiecare capitol, o veneraţie maniacă pentru Goethe se manifestă până la saţietate, iar prezenţa statornică a acestui model prea bine ales contribuie destul de mult la efectul de mediocritate a povestirii.

Totuşi, îţi spui că altceva trebuie să fi fost Carus decât personajul acesta măsurat, ca să poată simţi în acelaşi timp nevoia de a aprofunda ştiinţele naturii şi de a se exprima prin pictură. El însuşi se pare că şi-a dat seama că acolo se afla adevărata sa valoare; cele mai bune pagini sunt acelea unde îşi explică dubla sa activitate ca pornind de la o aceeaşi sursă lăuntrică; de la acea intuiţie, comună întregii epoci, a unui principiu spiritual care trebuie să poată fi perceput atât prin cunoaşterea ştiinţifică a fenomenelor naturale, cât şi prin cealaltă cunoaştere… incomensurabilă", aceea a artelor.

Dacă la Schubert intuiţiile profunde, dar izolate, se refereau, fără mare arhitectură interioară, la o intuiţie centrală; dacă Troxier, dimpotrivă, ne-a oferit spectacolul unei filosofii cu o armătură rigidă, Carus reface aceleaşi explorări într-un spirit mai riguros, iar edificiul său are o frumoasă ţinută, fără a fi mai puţin bogat în presimţiri geniale. Desigur, el nu mai e pe de-a-ntregul un adorator al nopţii. El foloseşte resursele unei gândiri puternice ca să aducă la lumină tot ce poate fi adus. Nu se iveşte oare întotdeauna, la capătul unei perioade

de efervescenţă spirituală, un spirit mai lucid care îi strânge şi ordonează moştenirea? Carus a fost acest executor testamentar al romantismului filosofic, şi putem fi siguri că vom găsi la el cele mai preţioase comori, fără broderiile ocultismului banal.

Chiar şi metoda lui de investigaţie dovedeşte că a asimilat Profund o atitudine centrală care altora le dădea o plăcută ameţeală, iar pentru el. bine stăpânită, e un mijloc de a înainta echilibrat în căutarea adevărului psihologic. El nu înţelege să plece câtuşi de puţin de la elementele disociate prin analiză, ci de la *organicul întreg*, şi să înţeleagă fiecare organ, fiecare fiinţă în raport cu ansamblul la care participă. Căci singură unitatea totală există.

Aşadar, noţiunea de organism se află în centrul întregii filosofii a lui Carus, ca şi la Herder şi la Schelling. Dar el se străduieşte s-o facă precisă, să n-o piardă niciodată din vedere, fie că e vorba de univers sau de viaţa fiecărui individ. Şi, mult mai răspicat decât predecesorii sau, are grijă să lege noţiunea de ideea de Dumnezeu.

„Orice filosofie îl postulează pe Dumnezeu şi nu e posibilă decât dacă pleacă de la acest postulat", scrie el chiar în primele rânduri din *Natură şi Idee* (1861). Natura întreagă nu e însufleţită din afară, ci dinăuntru, prin tsursa oricărei vieţi, veşnică devenire, care creează universul în totalitatea sa după legi eterne şi într-o neîntreruptă metamorfoză"; nu se poate nega că acest principiu al vieţii „se manifestă atât în transformările cosmosului, cât şi în cea mai firavă dezvoltare organică".

Între Tot şi părţile sale există o relaţie analogică, exprimată de Carus prin imagini care sunt acelea ale corespondenţelor ritmice. Cu o „divină" statornicie, ritmul uriaş al perioadelor care caracterizează viaţa corpurilor cereşti „se oglindeşte în experienţa celor mai mici atomi ai vieţii noastre lăuntrice".

Ritmul evoluţiei fiinţelor e pretutindeni acelaşi, şi fără să se hazardeze în acrobaţiile panmatematicienilor, Carus, în operele sale de naturalist, caută să precizeze corespondenţele dintre perioadele cosmice şi stadiile biologice. Are însă conştiinţa unei uşoare

nepotriviri, care există întotdeauna între expresia matematică a unei legi naturale şi realizarea ei în viaţă.

Nu găsim în nicio alcătuire organică o formă geometrică absolut pură, în niciunul dintre ritmurile vieţii sale o periodicitate exact calculabilă. Se pare că Ideea trebuie să sacrifice ceva din puritatea şi din divinitatea sa esenţială, de fiecare dată când vrea să ajungă să se întrupeze în Natură.

Dar o a doua analogie esenţială vine să întărească această corespondenţă a ritmurilor: fiecare parte a unui organism e asemănătoare, în structura sa lăuntrică, cu întregul organism. Toate părţile sunt identice între ele, şi „orice dezvoltare a membrelor unui corp viu e determinată de reproducerea indefinit de variată a unei *aceleiaşi* forme primordiale foarte simple". Forma aceasta e celula, sferă perfectă, „expresie a ideii de Tot şi bucurându-se, prin urmare, de un fel de autonomie".

Analogia dintre microcosm şi macrocosm nu e deci o simplă imagine a spiritului nostru, ci manifestarea reală, obiectivă a prezenţei divinului în toate lucrurile. Sufletul nu sălăşluieşte în cutare sau cutare parte a trupului, aşa cum nici Dumnezeu nu sălăşluieşte în cutare loc al creaţiei: „o mare în mişcare, o veşnică moarte şi devenire", aceasta e imaginea justă a lumii.

Dar acest flux infinit al vieţii nu e orb şi fără direcţie: o neîncetată ascensiune, o desăvârşire crescândă dă sens succesiunii formelor care se nasc. E aici unul dintre punctele importante în care Carus încearcă să scape de ceea ce rămâne, în ideile romantice, neprecis, liric, nedirijal. El vrea să reintroducă ideea de valoare în centrul fizicii şi a cosmologiei. Pe măsură ce viaţa, de la plantă la animal şi apoi la om, creează forme noi, relaţia dintre fiinţele acestea şi divinitatea care le însufleţeşte e şi mai strânsă. Nu e vorba numai de principiul biologiei goetheene. după care „tot ce este desăvârşit în specia sa trebuie să depăşească această specie pentru a deveni altceva, care nu mai poate fi comparat": principiu de diferenţiere, de ascensiune prin progresul individual, care de altfel nu-i e străin

gândirii lui Carus. Pe de o parte însă, el insistă (iar psihologia lui va trage din asta un profit însemnat) asupra faptului că orice stadiu superior, în loc să le excludă pe cele dinainte, le *integrează* în el însuşi; iar pe de alta, în cursul evoluţiei speciilor. Însăşi *relaţia cu* Dumnezeu *şi cu lumea* se deplasează: din ce în ce mai desprinse de lumea manifestărilor, fiinţele sunt din ce în ce mai mult îndreptate către această existenţă în Dumnezeu, care pare să constituie termenul final al evoluţiei terestre.

Într-adevăr, Carus ţine să sublinieze deosebirea care dăinuie între concepţia sa şi orice nuanţă de panteism: divinizarea universului manifestat e. În ochii săi. O concepţie statică, imobilă, care exclude orice progres; un univers identic cu Dumnezeu e hărăzit să rămână veşnic ceea ce este. Pe Carus observaţia ştiinţifică îl îndepărtează de acest panteism, care este la antipodul noţiunii de viaţă ascendentă, dat central al spiritului său. El a şi creat pentru viziunea sa proprie asupra lumii termenul de *enteism* sau *ponenteism*, înţelegând prin asta că divinul se află în lucrurile toate, dar nu orice lucru este Dumnezeu. Dumnezeu este în acelaşi timp centrul lumii şi sufletul sau principiul de viaţă al fiecăreia dintre părţile sale; dar el nu se mai confundă cu lumea, aşa cum nici sufletul nu se confundă cu corpul pe care-l însufleţeşte. Dumnezeu e în afara lumii ca şi înăuntrul ei, o depăşeşte şi sălăşluieşte în ea, o transcende şi totuşi nu poate să nu se manifeste în cadrul ei.

Relaţia Dumnezeu-Natură e aceeaşi cu relaţia suflet-corp, care a reţinut mult timp atenţia lui Carus. Pentru a explica asta, el adoptă un limbaj de care nu trebuie să ne lăsăm înşelaţi. Teoria sa despre *Idee* nu e deloc aceea a unui spiritualist platonic. Ideile sunt pentru el cu totul altceva decât esenţe imuabile, îndepărtate modele ale unor aparenţe vane; e „le sunt principiul de viaţă al oricărei existenţe şi al oricărei forme: „imaginea, tipul" care „exista înainte ca forma însăşi să se ivească". Până şi în organismele cele mai rudimentare se află această idee, care se numeşte tot *suflet*: ea „cuprinde mişcarea, neîncetata *devenire* a organismului, e principiul alcătuirii, creşterii, evoluţiei sale".

Pentru a se face mai bine înţeles, Carus recurge bucuros la imaginea creaţiei artistice; opera de artă există, având o existenţă lăuntrică şi completă, în spiritul poetului sau al muzicianului, înainte de a se realiza ca operă. La fel şi sufletul: el există înainte de încarnarea sa într-un corp; dar, pe de altă parte, el nu-şi atinge dezvoltarea deplină decât trăind în natura organică. Iar sufletul e definit drept „ideea divină care *trăieşte* o existenţă individuală în natură".

În *Psyche*, totuşi, Carus va face deosebirea între Idee şi suflet, folosind al doilea termen numai pentru Ideea devenită conştiinţă. Sufletul, la rândul său – deci Ideea înzestrată cu conştiinţă –, se deosebeşte de *spirit*, care presupune conştiinţa de sine. Dar trebuie să te fereşti să consideri sufletul şi spiritul drept două principii deosebite. Nu sunt decât două grade de intensitate, două „puteri" ale unei aceleiaşi realităţi divine care cârmuieşte dezvoltarea noastră fiziologică, precum şi viaţa noastră spirituală.

Importante sunt nuanţele din cadrul acestei psihologii: ea refuză orice dualism, orice împărţire a fiinţei în corp şi suflet sau în corp şi spirit o singură realitate: principiul viu al Ideii, restul nefiind decât manifestarea acesteia. Ştiinţa psihologiei se străduieşt să urmărească devenirea neîncetată a Ideii întrupate, s-o văd căpătând conştiinţă şi numindu-se suflet, ridicându-se cu încă o treaptă şi numindu-se spirit

Ideea care dă formă şi natura care este formată aparţin aceleiaşi unităţi divine. De vreme ce orice natură e însufleţită de o Idee, nu există materie inertă potrivnică spiritului. Numai gândirea poate despărţi Ideea de materie; în fapt, şi una şi cealaltă sunt supuse unei unităţi esenţiale şi indivizibile. „Viaţa înseamnă naştere şi moarte, acţiune şi metamorfoză, urmând o Idee *lăuntrică*". Trupul şi sufletul alcătuiesc împreună, în două moduri diferite, existenţa individuală, realizarea Ideii în timp şi spaţiu.

De la o Idee la alta există deosebiri care nu ajung perceptibile însă decât în viaţa realizată; aceste deosebiri, existente încă de la naştere, nu se vădesc decât în evoluţia pe care o are orice fiinţă, de la

eu către *persoană*. Şi Carus, pentru a o defini, recurge la una dintre acele etimologii semnificative, dragi spiritelor mistice, cum sunt de pildă Hamann şi Baader. şi de care se foloseşte în zilele noastre un Claudel. „Persoană" vine, după părerea lui, de la *personare* = a răsuna prin; etimologia aceasta a fost interpretată deseori într-un sens prea literal de către cei care vedeau aici imaginea personajului din teatru, a cărui voce se aude de sub mască. Pentru Carus, persoana este individul prin care transpare Ideea şi se exprimă vocea divinităţii lăuntrice. Întreaga noastră străduinţă către progresul personal trebuie să tindă spre această transparenţă.

Tocmai pe aceste premise metafizice îşi va sprijini Carus elastica filosofie a Inconştientului.

II

Cheia cunoaşterii vieţii psihice conştiente se află în regiunile Inconştientului.

Străfundul oricărei existenţe e pretutindeni acelaşi: e viaţa divină din care a ieşit totul şi care rămâne principiul oricărei alcătuiri. Dar din punctul de vedere al existenţei umane, viaţa se manifestă în două feluri: ea poate fi comparată cu „un mare fluviu ce curge neîntrerupt, luminat într-un singur loc de lumina soarelui, adică de conştiinţă".

Ideea, sufletul, e principiul care dă formă şi viaţă oricărei creaturi; dar întreaga alcătuire a individului scapă propriei sale conştiinţe. Procesele organice, creşterea, constituţia fiziologică aparţin acestei mari realităţi vii care e Inconştientul: dar ea cuprinde cu mult mai mult, de vreme ce e locul unde îşi au rădăcina *toate* manifestările vieţii, locul unde toate organismele separate se află într-o strânsă relaţie care le face să fie organele unui tot superior. Fără să ajungă la conştiinţa omului, această realitate universală n-are ea însăşi conştiinţă; toată viaţa cosmică, mersul astrelor, metamorfozele telurice sunt lipsite de conştiinţă. În acest sens, Carus poate să scrie:

Inconştientul este expresia subiectivă care desemnează tot ceea ce cunoaştem în mod obiectiv sub numele de Natură.

Inconştientul aşadar se confundă, în ceea ce are profund esenţial, cu realitatea nonindividuală, cu devenirea veşnică şi neîncetată, cu „activitatea care creează divinul”…Legea tainei”, care conduce întreaga noastră viaţă, nu ne îngăduie să-i pătrundem esenţa, să ştim ce a fost înaintea existenţei noastre conştiente, ceea ce va fi după. Această ignoranţă binefăcătoare, care este condiţia însăşi a vieţii individuale, constituie o idee pe care o putem afla la toţi cei ce cred, într-un fel sau altul, în unitatea primordială de unde ieşim şi unde ne întoarcem: K. Ph. Moritz încă de pe atunci binecuvânta această uitare a vieţilor noastre anterioare, fără de care am fi în primejdie de a ne dizolva în întregul trecut sau viitor, şi „încă din viaţă am înceta de a mai fi”. Iar Hugo, în epoca în care spiritismul îl ducea spre o filosofie analoagă. scria în *Ce spune Gura de întuneric*:

Temei creaţiunii e omul, *singur ţel în care*, *spre a fi liber*, *mai bun părând la faţă*.

Va sufletul să-şi uite anterioara viaţă.1

N-avem altceva de făcut decât să observăm şi să descriem relaţiile neîncetate care. În viaţa noastră de acum. unesc, opun şi!

Trad. de Ionel Marinescu.

fac să alterneze conştientul şi inconştientul, viaţa Spiritului şi viaţa organică, meditaţia şi spontaneitatea iar momentul când se trezeşte conştiinţa rămâne obscur, şi nu poate fi determinat.

Putem totuşi urmări etapele succesive în dezvoltarea fiecărui individ. Încă de la prima privire a copilului se poate prezice „că aici se manifestă ceva absolut nou în comparaţie cu regnul animal – o fiinţă datorită căreia, pentru prima oară. viaţa terestră dobândeşte valoare şi semnificaţie spirituală – într-un cuvânt: prima gândire spirituală a planetei”. Se succed trei etape, fără ca niciuna dintre ele s-o suprime pe cea precedentă, ci o înglobează în ea însăşi, potrivit legii oricărei dezvoltări. În primul rând, Ideea inconştientă creează organismul, morfologia şi fiziologia individului. Apoi apare o primă conştiinţă, conştiinţa lumii exterioare, lipsită încă de libertate şi legată prin instinct de viaţa organică. În sfârşit, odată cu conştiinţa de sine se

manifestă spiritul, iar instinctului i se substituie triada: a cunoaşte – a simţi – a voi.

După ce a fost atins acest ultim stadiu, inconştientul şi conştientul rămân într-un dialog permanent, iar acţiunea inconştientului în viaţa noastră are o înrâurire întotdeauna rodnică, creatoare de energie şi isteţime. Fie că e vorba de ştiinţă, fie de însuşiri active, experienţa dovedeşte că trecerea de la anumite conţinuturi conştiente la Inconştient e un progres, o etapă în educaţie: astfel, pentru a învăţa să cânţi la pian trebuie să reuşeşti ca o serie de gesturi, mai întâi supravegheate de atenţie, să devină inconştiente.

Nimic nu pune mai bine în valoare adevărata natură a Inconştientului decât fenomenele de *memorie* şi de *previziune*. Bineînţeles. Carus respinge teoria „urmelor" lăsate în organe, a „amprentelor cerebrale"; credincios concepţiei sale organice asupra lucrurilor, el afirmă că, în timp ca şi în spaţiu, orice lucru e subordonat unui ansamblu superior. Există deci o unitate organică a tuturor clipelor din viaţa noastră, cum există una a persoanei noastre fizice; fiecare clipă e legată de toate cele dinainte şi de toate cele de după, de vreme ce toate împreună constituie desfăşurarea concretă a aceleiaşi idei creatoare. Activitatea principiului divin nu încetează niciodată; ea produce metamorfozele noastre, distrugându-ne pentru a ne transforma şi a ne menţine astfel coeziunea fiinţei.

De vreme ce tot trecutul şi tot viitorul organismului viu sunt părţi integrante ale unui Tot, trebuie neapărat ca unul cu celălalt să se afle *în cea „ai strânsă interdependenţă*: ceea ce precedă trebuie să prevestească ceea ce urmează; ceea ce există în prezent trebuie să aibă o oarecare legătură cui trecutul. Iată pricina adâncă a acestei dependenţe a timpurilor, pe care mai târziu, în conştiinţă, o vom numi amintire şi previziune.

Astfel, Inconştientul poartă în el prefigurarea formelor esenţiale ale conştiinţei. Seminţele vegetale şi embrionii animali conţin în întregime stadiile dezvoltării viitoare: Carus dă acestei previziuni a Inconştientului numele de principiu *prometeic*. Ereditatea, pe de altă

parte, demonstrează că trecutul supravieţuieşte, activ şi eficace, inevoluţia actuală: ca o formă inconştientă a memoriei, principiu *epimeteic*.

Memoria aceasta organică, exprimând legătura dintre toate clipele vieţii, e aşadar un fel de memorie involuntară, ale cărei amintiri, depăşind cadrul vieţii personale, coboară până la sursele înseşi ale existenţei. Trecutul infinit, interzis memoriei noastre conştiente care ar dispărea într-însul, e în felul acesta păstrat: mai mult încă, el rămâne activ, creator de noi forme şi metamorfoze în viaţa prezentă. „Epimeteismul" ne leagă de ideea însăşi, de esenţa dintâi, căreia viaţa noastră terestră nu-i este decât manifestarea în timp şi în spaţiu.

Dar cu toată această superioritate a memoriei organice care atinge regiunile preindividuale, Carus se fereşte, cum va face întotdeauna, de tentaţia de a aşeza în toate Inconştientul deasupra conştiinţei: numai în aceasta din urmă „va fi cu putinţă *un adevărat prezent*, adică descoperirea unui punct stabil între trecut şi viitor, prin care s-ar putea *învinge fuga timpului* şi atinge Veşnicia".

Memoria organică se uneşte cu devenirea, dar nu poate percepe clipa în raporturile sale cu Veşnicia: căci acesta e privilegiul conştiinţei evoluate, al Spiritului. Vom întâlni şi mai departe refuzul acesta de a stabili o ierarhie absolută între conştiinţă şi inconştient

Inconştientul în sine nu se poate defini: descriind însă ceea ce, într-un suflet ajuns la conştiinţă, încă-i mai aparţine, putem măcar

— Polaritate derivată din conţinutul mitico-filosofic al piesei *Pandora* de Goethe. unde Prometeu şi fratele său Epimeteu personifică principiile enunţate în text (n. red.).

surprinde anumite caracteristici ale sale. În primul rând, suntem siliţi a face o netă delimitare între un *Inconştient absolut*, ale cărui conţinuturi sunt şi rămân inaccesibile luminii conştiinţei, şi un *Inconştient relativ*, unde recad conţinuturile conştiinţei întunecate de uitare, obişnuinţă, exerciţiu maşinal.

Există un tărâm al vieţii sufleteşti unde într-adevăr niciodată nu pătrunde vreo rază de conştiinţă: putem aşadar să-l numim *Inconştient*

absolut. Dar din două, una: sau acest Inconştient absolut domneşte încă singur asupra oricărei activităţi a Ideii, şi în acest caz îl vom numi *Inconştientul general*. I-am constatat prezenţa şi în viaţa embrionară: nici Ideea nu participa decât la alcătuirea organică, şi tocmai de aceea încă nu-i puteam da acestei Idei numele de Suflet Sau, dimpotrivă. Inconştientul nu mai e singurul care să caracterizeze viaţa Sufletului: s-a dezvoltat deja o conştiinţă, Ideea a devenit şi în realitate Suflet, şi totuşi toate procesele vieţii în formare, făcută din distrugeri şi creaţii alternative, au rămas în afara oricărei participări a Conştiinţei: acest Inconştient nu mai e general, ci *parţial*.

În plus, alături de Inconştientul absolut, când general, când parţial, avem un *Inconştient relativ*, adică acel domeniu al vieţii ajunse deja în mod real la Conştiinţă, dar care deocamdată *a redevenit inconştientă*. De altfel, el revine mereu din timp în timp la Conştiinţă. Acest domeniu va cuprinde, chiar în sufletul evoluat pe de-a-ntregul, cea mai mare parte a lumii spirituale: căci în fiece clipă nu putem percepe cu adevărat decât o parte relativ minimă din lumea reprezentărilor noastre.

Aceste rânduri din Carus, de o importanţă capitală, corespund aproape cuvânt cu cuvânt distincţiei făcute astăzi de C.G. Jung între un *Inconştient personal* – care „se compune din toate conţinuturile care au fost conştiente, apoi uitate sau refulate", precum şi din „cele ce puteau fi conştiente, dar nu sunt dintr-o pricină oarecare" – *şi un Inconştient impersonal sau colectiv*, ale cărui conţinuturi „nu reglează atitudinea personală a individului, ci reacţiile sale de fiinţă umană". Există totuşi de la Carus la Jung un progres evident în cunoaşterea experimentală a influenţelor exercitate în special de către Inconştientul colectiv: în timp ce Carus ajunge la aceste noţiuni pe cale speculativă şi delimitează greşit, în cadrul patrimoniului comun al speciei, ceea ce este dat fiziologic de ceea ce este mit, imagine, moştenire spirituală, Jung se sprijină pe nenumăratele documente pe care i le furnizează Practica medicală şi studiul mitologiilor. Astfel ajunge să descrie. °u o precizie concretă care încă nu-i era îngăduită lui Carus. – arhetipurile",

imaginile în care se exprimă reacţiile instinctive şi dispoziţiile înnăscute ale indivizilor şi ale popoarelor. îl confirmă însă cuvânt cu cuvânt pe Carus când constată că aceste reacţii „nu pot fi învăţate şi… sunt în orice moment, îndată ce situaţia o cere, în stare să provoace o comportare adecvată, fără a recurge la conştiinţă".

De altfel, Carus ştie limpede toate acestea cu toate diferenţele din punctul de vedere al cunoaşterii umane, el consideră Inconştientul absolut şi Inconştientul relativ drept două emanaţii ale aceleiaşi idei, ale sufletului, care cârmuieşte devenirea noastră. Pot fi comparate cu fundaţiile şi cu partea vizibilă a unui turn gotic; înfipte adânc în pământ, temeliila nu sunt mai puţin necesare frumuseţii vădite a edificiului.

Viaţa individului e o parte a organismului „umanitate", iar dincolo de acesta, a organismului universal. Toate mişcările sufletului umanităţii şi ale sufletului lumii trebuie în chip necesar să treacă prin fiecare suflet. particular şi, în mod inconştient, să-l modeleze. În consecinţă, Inconştientul absolut are o importanţă capitală în întreaga noastră existenţă; el porunceşte întregii noastre vieţi instinctive, la tot ce e în noi şi nu ţine de domeniul evoluţiei individuale, al originalităţii personale, dar este acelaşi la întreaga specie (adică exact formula lui Jung). „Epimeteismul" acestor procese inconştiente, care supravieţuiesc în existenţa fiecăruia sub forma instinctelor, perpetuează experienţa întregii istorii umane. Gesturile noastre, în mii de ocazii diferite, sunt astfel rodul a lungi secole de ucenicie, şi în fiecare dintre noi subzistă educaţia vârstelor ancestrale. În toate momentele când ne aflăm în legătură cu universul în calitate de creaturi umane, şi nu ca indivizi angajaţi în împrejurări unice, din acest tezaur al Inconştientului ne luăm măsurile de apărare, sursele de viaţă şi de creaţie.

Nu există un exemplu mai bun decât creaţia poetică şi gândirea. Experienţa tuturor artiştilor şi a tuturor gânditorilor e aceeaşi: doar păstrată mult timp în suflet, ideea dominantă a unei opere ajunge la maturizare, şi orice tentativă de a grăbi această maturaţie, de a

interveni conştient, dăunează perfecţiunii rezultatului. Căci forţele creatoare cele mai profunde nu sunt în viaţa conştientă a individului, ci în rezervele colective ale Inconştientului, care păstrează ceea ce s-a dobândit prin generaţii succesive. Geniul, fie că se manifestă prin intervenţia poetică, prin intuiţia ştiinţifică sau prin invenţia în istorie, este în primul rând produsul Inconştientului. Dacă e adevărat că voinţa conştientă joacă şi ea aici un rol, nu există geniu care să nu fie „din naştere", adică ale cărui forţe excepţionale să nu existe înainte de trezirea conştiinţei.

În comparaţie cu conştiinţa. Inconştientul nu apare nici superior, nici inferior în mod absolut Lumea subterană constituie imperiul necesităţii. În timp ce libertatea se naşte la prima rază a conştiinţei. Dar libertatea nu totdeauna valorează mai mult decât necesitatea Inconştientul „posedă o înţelepciune a lui, o siguranţă, o frumuseţe la care conştiinţa liberă nu ajunge niciodată, nici chiar la gradul său maxim". Iar pe de altă parte, în timp ce activitatea diurnă cunoaşte oboseala şi nevoia de repaus periodic. În Inconştient esenţa divină rămâne perpetuu activă, fără să ostenească şi fără întrerupere. Inconştientul se distinge aşadar prin necesitatea absolută a proceselor sale, prin caracterul lor nemijlocit, care n-are nevoie de nicio educaţie, prin contactul cu viaţa cosmică, trecutul şi viitorul său.

Inconştientul, absolut sau relativ, joacă un rol salutar în dezvoltarea individului. Nu există viaţă fără transformare permanentă, fără neîncetate metamorfoze. Iar legea care face din noi nişte fiinţe izolate ne îndepărtează treptat de sursele vieţii: evoluţia noastră se face astfel încât ceea ce iniţial, la copil, era nedeterminat, imprecis, dobândeşte odată cu anii o precizie crescândă, îndreptându-se către o statornicire din ce în ce mai rigidă care ameninţă să ducă până la sfârşit la o încremenire soră cu imobilitatea Astfel, progresul conştiinţei ar fi potrivnic duratei însăşi a vieţii, dacă Inconştientul n-ar interveni pentru a cufunda periodic fiinţa în adâncurile creatoare. Acesta e rolul de neînlocuit al *sentimentului* care, cu suişurile şi coborâşurile sale. respinge fără încetare sufletul în Inconştient şi pune

în evidenţă din nou elementul suplu, maleabil, vital”. Şi exprimarea filosofului, de obicei atât de sobră, atinge aici o poezie adevărată în care simţi că răzbate una dintre cele mai intime taine ale gândirii sale.

Tot ce lucrează, creează, acţionează, suferă, fermentează şi mocneşte în Noaptea sufletului nostru inconştient – tot ce se manifestă aici, pe de o parte îi viaţa organismului, pe de alta în influenţele pe care le primim de la alte suflete şi de la întreg universul. – … toate acestea răzbat într-un fel cu totul deosebit, din noaptea inconştientă la lumina vieţii conştiente; şi acest cântec, această minunată spovedanie pe care Inconştientul o face Conştiinţei o botezăm sentiment.

Sentimentul e „o culoare neobişnuită pe care o capătă sufletul conştient”, încorporat vieţii inconştiente şi participând la toate calităţile sale; nemijlocit şi fără libertate, necunoscând nici oboseala, nici educaţia, e sustras voinţei şi e insondabil. Prin el, sufletul atinge acele regiuni profunde unde toate sufletele sunt în raport cu Unitatea lor comună. Iubirea, care e cea mai înaltă formă a sentimentului, e „întâia eliberare a existenţei separate, primul pas pe calea reîntoarcerii în Tot”.

Iar romanticul din el se trădează când afirmă superioritatea sentimentului asupra gândirii: „Prin gândire se poate pune în lumină raportul dintre Idee şi manifestarea sa; dar Ideea însăşi nu e percepută în mod nemijlocit şi lăuntric decât prin *sentiment*”.

HI

Spiritul dăinuie *într-un continuu prezent lăuntric*.

Dacă Inconştientul e rezervorul nostru de energie, locul umbrit şi propice unde sufletul trebuie să întinerească periodic, problemele veghii, ale somnului şi ale visului dobândesc o mare însemnătate. Această binefăcătoare întoarcere la izvoarele fiinţei are două aspecte diferite: un prim ciclu, asemeni circulaţiei sângelui, cufundă cutare imagine, cutare sentiment particular în uitare, dar într-o uitare din care sunt sortite să se ivească iar, transformate şi îmbogăţite, pentru a acţiona din nou asupra vieţii conştiente. Între timp au trăit o viaţă latentă, comparabilă cu aceea a seminţei înainte de încolţire.

Alături însă de acest ciclu de imagini izolate, un alt ritm, mai esenţial, cufundă iar din când în când întreaga conştiinţă în noaptea Inconştientului. Acest ritm nu face decât „să reproducă marile perioade ale existenţei veşnice a Ideii, perioade pe care le numim viaţă şi moarte". Întoarcerea în somn e o întoarcere la starea primordială, care a fost un somn lipsit de conştiinţă, asemănător vieţii vegetale, sau „existenţei inconştiente a copilului înainte de a zări lumina zilei". Cu cât omul e mai sănătos, cu atât acest ritm acordă mai bine cu nopţile şi zilele vieţii planetare.

Totuşi, somnul omului evoluat nu reproduce absolut exact starea de inconştienţă primordială. Aici. ca pretutindeni în viaţă, o stare nouă nu suprimă stările precedente, ci le include. Aşa cum, în istoria umanităţii, fiinţa ajunsă la conştiinţă păstrează în ea inconştienţa dintâi, tot aşa somnul înglobează veghea care l-a precedat, în aşa fel încât „sufletul are mereu o *dublă existenţă*, conştientă şi inconştientă totodată", şi oscilează permanent între cei doi poli.

Orice somn e aşadar însoţit de o activitate conştientă, căci sufletul, „fiind unul, se întoarce pe de-a-ntregul spre o stare, apoi spre cealaltă". Dar starea de la care se abate rămâne în stăpânirea sa şi, spune Carus, e una dintre marile minuni ale vieţii psihice „această continuitate a fiinţei într-o aparentă nefiinţă".

Somnul e provocat de o retragere parţială a simţurilor şi a conştiinţei din lumea exterioară. Prin această cufundare în viaţa vegetativă, „părţile naturale ale sufletului" prind forţe noi, şi, în acelaşi timp, „o relaţie mai vie cu natura întreagă" se produce în Inconştient; în schimb, conştiinţa pe care omul o are despre lume beneficiază de pe urma acestui contact, iar „orizontul de idei se lărgeşte". O dată doborâte frontierele eului, fiinţa intră în comunicare cu marele Inconştient, izvorul întregii vieţi, într-un mod mai direct, iar această experienţă, cu toată imprecizia amintirilor transmise de la o stare la alta. aduce în lumea conştiinţei o percepere obscură şi profundă a universului.

Lumea viselor naşte „idei şi sentimente care. În clipa acestei cufundări în Inconştient, continuă să se desfăşoare şi să iasă periodic la suprafaţă”. Visul aşadar e *activitatea conştiinţei în sufletul reîntors în sfera Inconştientului*. Totuşi, această definiţie nu trebuie să inducă în eroare; la prima vedere s-ar putea crede că, pentru Carus, imaginile visului nu sunt astfel decât reziduuri ale vieţii conştiente, rămase slobode în timpul somnului. O asemenea concepţie, pe care o întâlnim la psihologii secolului al XVIII-lea, e la antipodul gândirii „organice” a lui Carus: pentru el, sfera conştiinţei nu se păstrează în timpul somnului ca un corp străin şi încă autonom. Se produce o contopire intimă între Conştient şi Inconştient, contopire din care ţâşneşte visul. Analizele care urmează precizează acest lucru.

Activitatea spiritului în timpul viselor e foarte stranie, şi Carus crede că se pot stabili trei stadii de evoluţie psihică – inconştienţa, conştiinţa lumii exterioare, conştiinţa de sine –, şi doar cel de-al doilea e suprimat prin această captivitate în Inconştient în cazi acesta pierdem orice conştiinţă de a fi *afectaţi* de un dat real, din afara noastră, şi totodată orice *reacţie* împotriva acestui dat Dimpotrivă, conştiinţa de sine nu se poate şterge o dată ce s-a ajuns la ea Retrogradează însă până la starea în care se afla la copil, înainte de trezirea raţiunii, când imaginaţia „umplea dintr-odată golurile de gândire”.

„Aşa se explică *poezia deosebită a viselor*”. Ideile se înlănţuie aici în două feluri: fie că asociaţiile, lăuntrice urmează preocupările noastre din ultimele clipe dinaintea somnului, fie că ideile sunt determinate de „*sentimentele* care provin din împrejurări exterioare sau din starea noastră sufletească (adică a *vieţii inconştiente*), sau din condiţiile deosebite în care se află, unele faţă de celelalte, diferitele regiuni ale organismului”.

Alegând însă imaginile care corespund acestor sentimente, sufletul procedează în cazul acesta întocmai ca *poetul* în starea de veghe când evocă şi caută să facă imagini cât se poate de limpezi şi care să fie cât mai potrivite cu sentimentele din adâncul sufletului său.

Vedem de aici că o parte din interpretările viselor, care ajung la concluzia unei dureri fizice sau a alteia, sunt impuse numai şi numai de o asemenea poezie.

Anumite dezechilibre lăuntrice ale organismului produc, într-adevăr, un sentiment neobişnuit care, la rândul său, evocă o imagine sau alta, un simbol poetic prin care-şi trădează prezenţa.

Pe de altă parte, Carus constată că slăbirea conştiinţei în vis se manifestă prin şovăiala care stăpâneşte sentimentul personalităţii; de unde dedublările, cuvintele atribuite altcuiva, nenumăratele jocuri la care se dedă visul inversând persoanele sau amestecându-le între ele. De asemenea, dispare conştiinţa Timpului şi a Spaţiului, ceea ce e foarte explicabil, de vreme ce sufletul, Ideea divină care se manifestă în natură, nu cunoaşte prin ea însăşi timpul şi spaţiul. Pe măsură ce se retrage din natură şi conştiinţa lumii manifeste se întunecă, se şterge şi „succesiunea ideilor, deci timpul, şi juxtapunerea lor, deci spaţiul, şi li se substituie unitatea tuturor fiinţelor care de acum înainte formează un tot".

Această unitate a Fiinţei, unde sufletul a pătruns despuiat de categoriile conştiinţei, împrăştie tot misterul *viselor profetice*. Trebuie amintit aici că:

dacă partea conştientă a organismului întreg e necesară ca să apară personalitatea, individualitatea şi libertatea, partea inconştientă a organismului e aceea care îl leagă strâns de viaţa generală şi, într-un fel, îl *universalizează*; că, prin urmare, Inconştientul e străbătut de toate mişcările universului, la care şi participă. Mai mult încă: în el se întâlnesc nu numai ce e aproape şi îndepărtat, şi tot ce e în legătură cu Spaţiul, dar şi trecutul şi viitorul, şi tot ce e în legătură cu Timpul.

În „obişnuita noastră mărginire, favorabilă dezvoltării sănătoase a sufletului", nu putem, cu simţurile pe care le avem, să percepem decât o neînsemnată parte din această viaţă universală, unde trecutul şi viitorul sunt în mod real prezente în orice clipă actuală, iar spaţiile îndepărtate acţionează unele asupra celorlalte în mii de feluri. Datorită însă anumitor modificări ale stării noastre „normale", în mod

excepţional ne bucurăm de capacitatea de a percepe şi alte aspecte ale vieţii universale: „aspecte care ne pot pune în contact cu cele îndepărtate, ca şi cu trecutul sau cu viitorul”.

Aşadar, nu-i nimic misterios sau ocult în stările excepţionale în care „sufletul, tocmai pentru că e adânc cufundat în Inconştient, participă şi mai mult la acest context al tuturor lucrurilor, la această întrepătrundere a tot ceea ce e spaţial şi temporal, atât de specifică Inconştientului”. Dar trebuie să distingem aici între o participare organică şi o participare conştientă, care sunt amândouă acordate omului încă din timpul veghii.

Ori *viaţa noastră inconştientă*, de care depinde simţul cosmic, e absorbită, prin renunţarea la autonomie, de cercul vieţii universale, şi atunci suferă modificările acestei vieţi universale aproape ca şi pe acelea ale propriului său organism… Există oameni care… cufundaţi astfel în cercul vieţii Umanităţii sau a Naturii, sunt afectaţi de anumite evenimente îndepărtate sau viitoare, sau de alte acţiuni în faţa cărora omul obişnuit rămâne nesimţitor; ei, dimpotrivă, cad într-o ciudată neliniște, şi aceasta inexplicabilă percepere a unui fapt extraordinar le modifică în totul starea sufletească: e ceea ce se numeşte *presimţire*.

Ori această legătură cu viaţa universului şi a umanităţii se vădeşte în *sufletul conştient* al omului şi ia forma unei perceperi a simţurilor de un fel nouatunci nu prin sentimente obscure, ci prin idei clar delimitate, ajung în conştiinţă acele aspecte ale Vieţii universale a căror iradiere ne străbate tot timpul pe fiecare dintre noi, dar pe care n-o percepem de obicei; şi aceasta numeşte *clarviziune*.

Presentiment şi clarviziune, aprehensiune inconştientă şi conştientă a viitorului sau a „influenţelor” cosmice – toate acestea se pot produce şi în starea de veghe. Visul e însă un teren deosebit de favorabil acestor activităţi ale „simţului universal”. Prin Inconştient, umanitatea epocilor antice, cea contemporană şi chiar destinele viitoare ale speciei ne transformă în fiece clipă, şi aceste transformări sunt cele care parvin în mod obscur la conştiinţă în imaginile din vis. Carus nu precizează analogiile pe care, pornind de acolo, le putem

observa între mituri şi vise; dar toate analizele lui Jung duc şi în această privinţă mai departe intuiţiile filosofului romantic.

Carus distinge diferite trepte ale visului profetic. Cele mai simple sunt acelea care prevestesc modificări în organismul celui care visează: „Aşa cum viaţa temporală, prin faptul că e temporală, poartă în sine gemenele morţii care o va întrerupe, tot aşa trupul în aparenţă sănătos poate purta în el germenele bolii". În vis, când sufletul e întors către existenţa inconştientă, va fi mult mai sensibil decât în timpul veghii la cele mai uşoare modificări din organism. Visul va traduce acest presentiment într-un simbol pe care-l va putea împrumuta, de pildă, de la cutare sau cutare imagine legate de o boală dinainte.

Dar visul profetic are şi o formă superioară şi poate anunţa nişte evenimente exterioare:

Toate întâmplările omenirii şi chiar ale universului nu sunt oare legate într-un întreg ce nu poate fi măsurat? Şi nu e firesc, necesar, ca – după cum în organismul nostru se manifestă deseori cele mai neobişnuite simpatii între diferite organe – şi în acest mare organism antenele invizibile ale sufletului să prindă, mai mult sau mai puţin, cutare sau cutare aspecte? Lucrurile pe care le percepem cel mai adânc au apoi un ecou desluşit în inconştientul nostru, în timp ce spiritul în stare de veghe nu le percepe.

Acestea sunt aspectele de luat în considerare, atunci când spiritul se află captiv în Inconştient Mai trebuie observat că aici poate interveni şi° anumită poezie a visului: în aşa fel că anumite obiecte îndepărtate sunt percepute drept ceea ce sunt, pe când altele sunt privite mai puţin direct, imaginea lor făcând loc unei alte imagini, de care e legată şi care-i devine simbol.

Fără îndoială, Carus a învăţat multe de la înaintaşii săi; dar asemenea pagini unde reia explicarea viselor profetice prin înserarea noastră intimă în viaţa universală arată cum nu se poate mai bine la ce nivel de claritate ridică el intuiţiile încă destul de vagi ale filosofilor naturii. Tot aşa, când vorbeşte despre imaginile „care constituie un limbaj firesc al Inconştientului", el e urmaşul direct al lui Schubert; dar

dacă geniul acestuia a fost de a avea o primă intuiţie, forţa lui Carus stă în construcţia coerentă care-i îngăduie să lege fiecare dintre observaţiile sale de o viziune totală asupra vieţii psihice şi naturale.

*

1

Sinceritatea Inconştientului, pentru a fi pură, cere o mare naivitate şi aproape întotdeauna o totală absenţă a conştiinţei; condiţia aceasta e rareori îndeplinită. Dacă pe un porumbel călător ai putea să-l înveţi geografia, atunci zborul său inconştient, care merge drept la ţintă, n-ar mai fi cu putinţă.

Aşadar, anumite acte nu pot fi săvârşite decât prin Inconştient: e vorba de toate acelea care se bazează pe contactul cu punctele cele mai îndepărtate ale vieţii cosmice, toate actele care cer acea bruscheţe şi spontaneitate prin care Inconştientul se dovedeşte superior acţiunilor mai lente şi mai puţin sigure ale comportării supravegheate.

Dar Carus nu extinde la toate domeniile această superioritate a vieţii inconştiente; el vede aici, desigur, izvorul fecund al tuturor energiilor noastre creatoare, dar e întotdeauna preocupat să ţină dreaptă cumpăna între cele două părţi care alcătuiesc viaţa noastră. Întocmai ca ceilalţi romantici, el nu consideră că atitudinea omenească cea mai demnă şi mai salutară e aceea de a te lăsa cu totul în voia inspiraţiei nocturne. Inconştientul şi Conştientul sunt pentru el două emanaţii diferite, dar cu acelaşi caracter divin, ale unităţii supreme. Şi Carus socoteşte necesar să prevină confuzia care ar putea ici-colo să apară, din pricina limbajului folosit

Trebuie spus răspicat, ceea ce de altfel se înţelege de la sine: când întrebuinţăm expresia „superior" sau „inferior" în legătură cu Ideile divine, şi ttiai desăvârşit" său., mai nedesăvârşit" vorbind despre organisme, e un fel de a vorbi pur omenesc şi cu totul subiectiv; în cercul nemărginit al Vieţii divine, orice lucru nu poate fi considerat decât ca fiind desăvârşit în sine. Şi într-adevăr, în acest sens trebuie spus că omul nu e mai desăvârşit decât? i infuzorul, iar ceea ce pare cel mai de jos e pentru Dumnezeu şi pentru Universul luat în întregul său

tot atât de important şi de necesar ca şi ceea ce pare cel mai de sus. Altfel stau lucrurile din punct de vedere uman, şi tocmai aşa se justifică aceste calificări de mai sus.

Astfel, în această concepţie a organismului universal pe care Carus a urmărit-o amănunţit în toate ştiinţele, fără ca vreodată să-i uite premisele, nimic nu poate fi mai presus de nimic. Totul are aceeaşi origine divină şi, în ochii lui Dumnezeu, definiţiile noastre nici nu există.

Acelaşi lucru şi pentru distincţia pe care o facem între Conştient şi Inconştient: ceea ce numim Inconştient n-are de ce să poarte un asemenea nume în Absolut, şi în realitate se confundă cu conştiinţa supremă. Se produce, în prezenţa gândirii, o ciudată răsturnare: ceea ce e inconştient pentru spiritul uman, ceea ce încă mai e viaţă organică şi cosmică inconştientă prin ea însăşi, sfârşeşte, dacă imaginăm un punct de vedere divin, prin a fi conştiinţă pură. E adevărat, pe pământ conştiinţa umană e singura care există şi se dezvoltă pentru a atinge în *individul* evoluat cel mai înalt grad de perfecţiune. Dar tocmai această conştiinţă superioară, la care poate ajunge efortul omenesc, îngăduie răsturnarea termenilor, iar contemplarea pură se ridică până la a concepe universul în conştiinţa divină.

Nu ne putem închipui Conştiinţa Spiritului divin decât ca pe ceva atât de nemăsurat, atât de nemărginit, de universal, încât în ochii unei conştiinţe umane, limitate şi legate de un sfârşit, această Conştiinţă divină coincide în mod absolut cu taina Inconştientului; dar într-un chip invers, şi tocmai din această pricină, ceea ce am numit divinitatea Inconştientului nu poate sălăşlui decât în imensitatea inefabilă a unei supreme Conştiinţe divine.

Această contemplare, care redă conştiinţei divine atotputernicia sa, e cel mai mare progres pe care-l puteau atinge străduaniile noastre, îndreptate spre „a copleşi şi a învinge abisul cu ajutorul forţei şi al profunzimii Iubirii”. Dar o dată ajuns pe această culme, spiritul se poate întoarce spre însăşi viaţa omului: o va găsi transfigurată prin extaz. Şi tocmai această transfigurare se dobândeşte prin înalta

inspiraţie religioasă şi poetică. Sufletul, devenit spirit prin cultivarea personalităţii, îşi va fi mărit atunci forţa până într-atât, încât să poată privi cu „ochii împlinirii" nu numai abisurile vieţii organice oarbe, ci şi nemărginirea vieţii divine. Spiritul nostru se află faţă de Spiritul divin într-o contradicţie cu totul temporară: dacă această contradicţie capătă un caracter de îndepărtare, de „înstrăinare", spiritul nostru până la urmă piere şi-şi pierde însuşirile. Dar dacă, dimpotrivă, ştim să stăpânim această contradicţie sacrificându-ne individualitatea, ne vom putea contopi cu Spiritul divin: şi doar prin renunţare, spiritul nostru se va putea înălţa la forţa sa supremă. Comparată cu toate celelalte stări „secunde" care ne acordă putinţa unei comunicări excepţionale cu universul natural, extazul acesta superior ţine de o cu totul altă esenţă: el ne îngăduie „să luăm din sursele divine, care constituie adevărata noastră patrie, imagini cu o semnificaţie superioară".

Dar trebuie să ne ferim să confundăm punctul de vedere divin cu punctul de vedere terestru. Dacă spiritul nostru, la cel mai înalt nivel al conştiinţei, întrevede ce este Conştiinţa divină, nu trebuie să tragem din asta concluzia că, în sine, conştiinţa e absolut superioară inconştientului. Dimpotrivă, Răul s-a născut pe pământ la prima rază a Conştiinţei omeneşti: Inconştientul vieţii cosmice, pură emanaţie a lui Dumnezeu, nu poate fi nici bolnav, nici deschis Răului. Singură conştiinţa, fiind expresia libertăţii, are posibilitatea de a alege şi de a se închina Răului. Şi nu putem face să nu aibă loc ivirea conştiinţei în noi; n-o putem suprima pentru a ne reîntoarce la Inconştienţa primitivă. Din moment ce de acum încolo suntem liberi, se cade să urmăm calea libertăţii, să ducem la desăvârşire evoluţia fiecăruia dintre noi, până când îl va întâlni pe Dumnezeu.

Nemuritor în noi e sufletul, Ideea, principiul devenirii noastre, şi nicidecum toate particularităţile dobândite în cursul acestei deveniri. Progresul în viaţa individuală constă în a face ca toate experienţele succesive, sentimentele şi gândurile să slujească acestei întoarceri a Ideii către Dumnezeu. În timp ce Inconştientul organic nu poate decât să îmbrăţişeze toate stadiile devenirii, să coincidă cu ele, să se împartă,

mereu în mişcare, într-un trecut şi un viitor ale căror limite se deplasează, Spiritul ajunge să *surprindă prezentul*: adică să contemple Ideea însăşi care, în esenţa ei, e imuabilă. Noi însă n-o putem cunoaşte decât tocmai prin manifestările ei în timp şi în spaţiu. Şi astfel se restabileşte, din punct de vedere *uman*, *terestru*, echilibrul între cele două jumătăţi ale noastre, şi una, şi cealaltă izvorâte din Dumnezeu.

Ideea sufletului nostru închide în fiinţa sa unică o îndoită iradiere a fiinţei supreme: una dintre aceste emanaţii, principiu divin care creează în mod inconştient, determină neîncetatele metamorfoze ale aparenţelor noastre; cea de-a doua, Spiritul, care dăinuie într-un continuu prezent lăuntric, e jumătatea cea liberă şi parcă floarea celuilalt

Aşa se explică îndoita noastră relaţie cu Dumnezeu: ca fiinţe cosmice, incluse creaţiei şi depăşindu-ne individualitatea, ne cufundăm cu ajutorul Inconştientului în realitatea divină. Ca spirite gânditoare însă, ca fiinţe libere, încercăm nostalgia acelei stări ce ne-ar sustrage veşnicei deveniri în care ne aflăm.

De aceea sarcina supremă e de a „cufunda, sau mai degrabă de a face să se dizolve spiritul conştient în cea mai profundă profunzime a ceea ce *pentru noi* e inconştient”, dar care nu e altceva decât Conştiinţa absolută.

1

Un om care doarme ţine în cerc în jurul său firul orelor, *ordinea anilor şi a lumilor*.

MARCEL PROUST

De la psihologia pură la metafizică, o profundă conversiune a schimbat, la gânditorii romantici, sensul cuvântului *vis*. Crescuţi în îndoita tradiţie, carteziană şi iraţionalistă, de la sfârşitul secolului al XVIII-lea, curând nu li s-a mai părut suficientă descrierea fiinţei umane aşa cum o făceau înaintaşii lor, schema forţelor şi facultăţilor a căror funcţionare era stabilit că ascultă de legile unei stricte mecanici a spiritului. Năzuind să scoată la iveală regiuni mai obscure ale firii omeneşti, simţind în ei nostalgiile trezite de sentimentalismul

discipolilor lui Jean-Jacques, renaşterea religioasă a pietismului şi descoperirile noilor ştiinţe, pe deasupra deprinşi, prin ocultism, cu o gândire care tindea spre unitate, aceşti gânditori au fost siliţi să pună întrebări despre care se crezuse că erau de mult depăşite prin „progresul luminilor”. Ei s-au abătut de la simpla enumerare a faptelor ca să se întrebe din nou ce motive de speranţă şi de acţiune, de învingere a spaimei şi de încredere într-un sens al vieţii ar mai putea să afle în cunoaşterea rădăcinilor noastre terestre, precum şi în originile noastre nepământeşti. Psihologia încearcă să redevină ceea ce trebuia să fie întotdeauna: ştiinţă a sufletului. Ei au pornit din nou în căutarea unei doctrine care să-i restituie omului unitatea şi să facă din el iar un organism care să aibă un centru, un loc lăuntric al certitudinilor. Ceea ce nu mergea fără o altă credinţă, paralelă şi consubstanţială celei dintâi: credinţa într-o unitate cosmică ori într-un suflet universal.

Pentru a se produce această transformare şi pentru ca ştiinţa umanului să se organizeze din nou în jurul grabnicei probleme a destinelor noastre pământeşti şi veşnice, trebuia deplasat criteriul adevărului de la evidenţa intelectuală către certitudinea afectivă. Mai trebuia de asemenea ca spiritul, regăsind în el însuşi nevoia de unitate, să recunoască până în componentele elementare ale naturii noastre fizice o realitate analoagă şi să consimtă astfel la o integrare a tuturor puterilor noastre. Ceea ce nu împiedica să se admită o ierarhie între ele; o orientare spre spiritual poate exista încă de la origini, sau poate fi dăruită întregii fiinţe printr-un act responsabil.

Întâiul postulat al tuturor acestor gânditori e cel care afirmă că numai Totul e în mod absolut făcut să existe: existenţa separată e un rău, dar se poate, pe diferite căi, să regăsim drumul către unitatea pierdută. Aici intervine acea noţiune de *inconştient* căreia filosofii naturii au ştiut să-i dea o atât de rodnică amploare. Inconştientul – cu toate că nu se reduce câtuşi de puţin la un domeniu individual, a cărui explicaţie s-ar găsi în conştiinţă – e realitatea supraindividuală unde îşi au energiile noastre izvorul, punctul de contact cu organismul

universal. Visul şi entuziasmul de orice fel, accidentele de limbaj şi sclipirile poetice, creaţiile demenţei şi imaginaţia copilului sunt tot atâtea vestigii preţioase ale consonanţei noastre originare cu viaţa Naturii, precum şi germenii întoarcerii finale în mijlocul armoniei de la începuturi. Şi numai smulgând sufletul din datele simţurilor şi ale intelectului – adică din tot ce-l constituie exclusiv în ochii gânditorilor din secolul al XVIII-lea – sperau romanticii, ca şi misticii, să ajungă la adevărata cunoaştere, care se confundă cu mântuirea. Inconştientul nu mai e camera de vechituri unde o trapă automată face să cadă turpitudinile firii noastre individuale, ci „fundul sufletului", acel centru spre care suntem nevoiţi să ne întoarcem pentru a scăpa de izolarea noastră. Astfel, detaşaţi de individul superficial, reuşim să ajungem la persoană, care este făptura văzută prin prisma destinului său atemporal.

Am săvârşi totuşi o gravă eroare dacă am asimila doctrina aceasta unui iraţionalism pur sau unei apologii fără rezerve vieţii inconştiente, înzestrate cu o superioritate absolută asupr existenţei conştiente. Conştiinţa impune „separaţia"; dar nu putem face nimic, şi toţi gânditorii noştri o afirmă, ca să aparţinem unui alt stadiu al istoriei cosmice decât aceluia al separaţiei. Sarcina noastră e de a persevera în această direcţie, căci nu se urcă de două ori panta istoriei. Prin felul cum omul va folosi conştiinţa, el va ajunge să pună iar stăpânire pe inconştientul care astăzi în mare parte îi scapă, şi să refacă armonia de la începuturi. Acesta e sfârşitul hărăzit oricărei aventuri individuale; acesta va fi sfârşitul istoriei umane.

Deşi, prin Baader şi Troxier, filosofia aceasta se leagă de înalta şi contemplativa mistică a Evului Mediu german, deşi, prin Steffens ori Schubert, ea e pe linia idealismului de după Fichte: în sfârşit, deşi, la Carus, mitul inconştientului capătă o profunzime şi o claritate care, după încă un secol de analiză, anunţă psihologia cu adevărat religioasă a lui Jung, ea s-a născut totuşi mai ales din experienţa poeţilor romantici germani. Gânditorii pe care i-am studiat îndelung i-au dat forma, dacă nu sistematică, în orice caz coerentă şi discursivă. Dar

adevărata aventură a fost la început, aşa cum se întâmplă, a poeţilor. Poetul e cel care exprimă prin cântec sau printr-o magie numai a lui dialogul cu universul: dar el e mai ales acela care leagă de explorarea realului anumite speranţe, atât de strâns, încât calea cuceririlor sale ori calvarul eşecului său se confundă cu elaborarea însăşi a operei. Pe căi diferite, care, deşi fiecare e unică, duc toate la marginile Nopţii, poeţii romantici germani au încercat înaintea gânditorilor să prindă câteva dintre feţele inconştientului; au încercat-o cu o îndârjire eroică, ţinând de ceea ce face ca arta lor, instrument al acestor evocări, să se asimileze destinului lor. Ca şi rivalii lor, filosofii, ei n-au fost nişte simpli raţionalişti ori adoratori exclusivi ai visului; unii dintre ei l-au îndrăgit mai întâi pentru lumina şi pentru imponderabilitatea sa. dar toţi au cerut de la el un răspuns în legătură cu spaima lor metafizică.

Tocmai pentru că îşi are sursa într-o iniţiere poetică, gândirea romantică face o atât de netă distincţie între „eul" aparent şi sufletul profund, unde individul renunţă la ceea ce îl separă pentru a nu mai fi decât o făptură umană faţă în faţă cu destinul său. În felul acesta se alcătuieşte, din atâtea chipuri deosebite unele de celelalte, chipul unic al unei epoci dintre cele mai ambiţioase, dintre cele mai îndrăzneţe în înfruntarea misterului din câte a cunoscut omenirea.

PARTEA A DOUA

Visul şi poezia

Visul, *conceput ca o imensă şi nedesluşită viaţă copilărească*, *plutind deasupra celorlalte şi fremătând neîncetat la ecourile venite de acolo*.

ALAIN-FOURNIER

CARTEA A PATRA *Cerul romantic*

Atâta am visat, atâta am visat, încât nu mai sunt de aici.

LEON-PAUL FARGUE

Evoc chipuri familiare, chipuri care mă însoţesc de ani de zile şi au căpătat în ochii mei o realitate tot mai precisă pe măsură ce mă străduiam să pătrund, cu ajutorul operelor şi al mărturiilor lăsate, taina vieţilor lor. Le-am văzut trăsăturile, la început enigmatice,

devenind tot mai clare, nostalgia lor, care mi se părea aceeaşi la toţi, devenind aceea a unor fiinţe profund diferite, de neînlocuit, deoarece fiecare dintre aceşti oameni a trăit o dramă unică şi a ajuns la o formă de frumuseţe care nu mai seamănă decât cu ea însăşi. Şi totuşi, ei alcătuiesc o familie spirituală care se recunoaşte în primul rând prin aceea că-i evocăm mai uşor la gura sobei, în liniştea unei lecturi din poemele lor, decât în locurile unde le-a fost dat să trăiască. Desigur, nu ţi-i poţi imagina în altă parte decât în această Germanie, de unde mulţi nu au ieşit niciodată şi care are dreptul să vadă într-înşii pe fiii ei cei mai înrădăcinaţi. Dar, deşi poeţi ai peisajului în care s-au născut, deşi gânditori obişnuiţi să trăiască în inima propriei culturi naţionale, ei par să aparţină unei lumi care nu e legată de niciun decor terestru. Cei care i-au cunoscut au găsit la ei toţi un aer de vizionari şi de străini; ei înşişi au avut clipe, fiind perfect conştienţi, când îşi dădeau seama că „nu sunt de pe lumea asta". *Adevărata viaţă este absentă*. *Nu suntem de pe lumea asta*, ar fi spus ei împreună cu Rimbaud; sau, cum scria Nerval în ţara sa natală, descoperind tocmai acolo regretul după o altă patrie: *Până acum nimic n-a putut să-mi tămăduiască sufletul*, *care tot mai suferă de dorul ţării*. Patria lor este atât de evident în altă parte, încât mai uşor îl regăseşti pe Jean Paul în Sudul însorit al visurilor sale decât sub brazii din Franconia, iar pe Novalis oriunde în altă parte decât pe ţărmurile râului Saale. La Bamberg, căutând hanul „La Trandafirul" unde Hoffmann şi-a plasat scena din *Don Juan* şi teatrul învecinat al cărui capelmaistru a fost, l-am descoperit, călăuzit de vocea unei cântăreţe care repeta o arie de Mozart; i-am atins clavecinul din încântătoarea casă unde a locuit pe vremea când era îndrăgostit de Julia Marc, iar pe o străduţă mi s-a arătat vechiul ciocan din bronz de la uşă, reprezentând o figură schimonosită de bătrână care se spune, i-a inspirat scena „bătrânei cu mere" din *Ulciorul de aur*. Şi totuşi, Hoffmann mi-a fost mai aproape în alte locuri, pe care el nu le-a cunoscut niciodată, dar unde veniseră să-l evoce câţiva admiratori credincioşi.

La fel de desprinşi de acest pământ, pe care nu au fost decât

nişte trecători efemeri, romanticii nu sunt totuşi acele făpturi evanescente, ireale şi prea angelice pe care le-a închipuit o legendă deşartă. Cu cât te familiarizezi mai mult cu ei, cu atât îţi dai mai bine seama că toţi au fost nişte fiinţe foarte bine conturate şi foarte uşor de conturat, care au năzuit, bineînţeles, să-şi regăsească obârşiile spirituale, dar au vrut şi să trăiască din plin, aici jos, potrivit acestor obârşii. Vizionari conştienţi de harurile lor, exploratori clarvăzători ai comorilor ascunse în ei înşişi, e de ajuns să le priveşti cu atenţie portretele pentru a înţelege în ce măsură fiecare dintre aceşti însetaţi de nemărginire a ajuns să facă din propria lui existenţă o aventură deosebită. Aceşti fraţi seamănă între ei exact ca nişte fraţi. În ciuda contrastelor şi deosebirilor din adâncul naturii lor.

Există un portret al lui Jean Paul la treizeci de ani, pe când scria *Hesperus*, portret considerat nu tocmai fidel şi în care el însuşi nu se recunoştea cu plăcere. Şi totuşi, cum să nu te izbească a acest chip slab. cu urmele unor suferinţe recente, privirea halucinată, pierdută în spaţii imateriale, uimită încă de călătoriile pe care le-a făcut în lumile stelare? Şi când îl regăsim, douăzeci de ani mai târziu, de nerecunoscut la prima vedere, ajunge să-l privim i-ai cu atenţie pentru a urmări în imaginaţie transformările care au înăsprit trăsăturile. Fruntea a devenit imensă, deasupra ochilor care exprimă o nesfârşită duioşie şi în care uimirea de altă dată e? uanţată de melancolie. În ciuda abuzului de bere şi vin care i-a lrigroşat toată partea de jos a feţei şi i-a înconjurat zâmbetul cu o baterie greoaie, impresia generală rămâne aceea a unui om stăpânit de o credinţă spirituală de o stranie candoare, aruncă; asupra lumii vizibile strălucirea unei lumini lăuntrice.

* * *

Toată lumea a fost impresionată de mişcătoarea frumuseţe a chipului lui Novalis, încadrat de un păr buclat, şi de adâncimea privirii sale care dezminte trăsăturile de slăbiciune ce se observă pe figura sa bolnăvicioasă. Credinţa care însufleţeşte aceasta tânără făptură nu are nimic din naivitatea juvenilă a lui Jean Paul, nimic din visarea oarecum

vagă despre care pomeneşte legenda romantică. Chip îngeresc, desigur, dar fără graţia feminină a îngerilor lui Botticelli. O inteligenţă extraordinar de lucidă însoţeşte la el încrederea dobândită printr-un efort de voinţă, a cărui perseverenţă o dovedeşte întreaga expresie a feţei.

Niciun portret nu te uimeşte, când îl descoperi, ca acela al lui Tieck: oboseala şi decepţia au lăsat urme adânci pe un chip năpădit de timpuriu de grăsime, dar pe care nu-l urâţeşte niciun fel de îngroşare. Există în capul acesta, purtat de umeri largi şi greoi, o fineţe şi o graţie plină de firesc care te fac să uiţi repede tot ce e leneş în înfăţişarea generală. Şi. deşi ochii înălţaţi spre cer nu te fac să presupui o mare forţă creatoare, ei trădează în schimb o continuă visare şi un spirit deschis tuturor formelor de frumuseţe.

Iată acum – şi nu ne-am putea închipui un contrast mai puternic – frumosul profil prusac al lui Achim von Arnim, cu arcadele sprâncenelor proeminente, nasul lung şi gura voluntară, dar cu o bărbie ce dezvăluie eşecurile de care se va izbi aceasta voinţă. Doar părul încâlcit al poetului de douăzeci şi opt de ani introduce oarecare dezordine în această faţă precis desenată; dar ochii nu privesc desfăşurarea spectacolelor terestre; îi simţi întorşi, visători, spre feerii imaginare care nu au însă imprecizia celor pe care le urmăreşte un Tieck. O miniatură din aceeaşi epocă este mai puţin severă; văzut din faţă, chipul e ascuţit, sclipind de o inteligenţă vie şi, dacă adăugăm la această impresie şi costumul de modă veche, ne vine în minte mai degrabă un trubadur uşuratic decât cavalerul de legendă nordică pe care îl evocă profilul. Douăzeci de ani mai târziu, o ultimă imagine ne-a fost lăsată, şi e de netăgăduit că această mască mortuară (care a trecut mult timp drept cea a lui Kleist) seamănă cu opera lui Arnim mai mult decât efigia sa din timpul vieţii. „Aşa cum în el însuşi eternitatea-l schimbă" – cât e de măreaţă şi de pură această mască prelungă de solitar, în care totul ar exprima o domoală abnegaţie faţă de năzuinţele spirituale dacă n-ar fi cuta buzelor, unde se citeşte nu ştiu ce amărăciune sau mai degrabă dispreţ pentru jocurile oamenilor.

Bietul Clemens Brentano! Un bust păstrează graţia încântătoare a adolescentului care a fost, delicat şi fin, amuzat şi oarecum străin de această lume. Dar viaţa a fost crudă cu această făptură făcută să găsească apărare împotriva greutăţilor sorţii: bătrân, îmbrăcat cu un soi de haină de penitent, Brentano are ceva neliniştit în masele moi şi obosite ale cărnurilor sale. Ochii, deveniţi foarte mari şi gata să implore, sunt subliniaţi de riduri care cu vârsta au veştejit şi pleoapele. Gura, cărnoasă şi senzuală încă, păstrează stigmatul slăbiciunilor şi dezgustului.

Hoffmann a avut privilegiul de a ne lăsa el însuşi imaginea sa şi de a-şi desena propriile trăsături fără cea mai mică complezenţă. Focul care iradiază din chipul său plin de originalitate este scli Pitor, strălucitor, focul unui spirit extraordinar de viu, focul unei suferinţe fără margini. Alte imagini, cum e aceea în creion a lui Hensel, ne arată un Hoffmann mai puţin halucinat şi fără îndoială mai adevărat. Chipul îi e grav. gânditor şi miraculos de inteligent; desenul sinuos al buzelor, al nărilor şi chiar al ridurilor adânci care-i brăzdează fruntea în ultimii ani de viaţă îl aminteşte mai puţin pe „fabricantul de fantastic" din operele secundare şi mai mult pe artistul rafinat din *Ulciorul de aur*. Şi, în contrast cu această gravitate, caricatura unde capelmaistrul s-a înfăţişat sub aparenţa unui Johannes Kreisler, săltăreţ şi zvârlind în aer baloane de săpun, exprimă conflictul tragic al acestui poet cu lumea.

* * *

Cerul e pentru cei care se gândesc la el.
JOUBERT

Înfrăţire, toate aceste fiinţe deosebite între ele au ceva comun, şi anume faptul că percep dureros profundul dualism interior care îi face să ţină de două lumi în acelaşi timp; dar totodată ei toţi năzuiesc – printr-un efort de voinţă, prin aşteptarea pasivă a unei graţii poetice sau divine, prin înfricoşătoarea călătorie în abisurile Nopţii, n-are importanţă –, să regăsească o armonie căreia îi sunt devotaţi prin aspiraţia lor esenţială. Torturaţi, urmăriţi de sentimentul „puţinului realităţii", legându-şi soarta de problema cunoaşterii şi dornici de a

dobândi în privinţa aceasta certitudini spre care tinde întreaga lor fiinţă, ei trăiesc cu ochii aţintiţi la o făgăduinţă, la o stea îndepărtată. Astfel se conturează o astronomie a cerului romantic care reproduce, sub specii eterne şi cu înfăţişări nocturne de o ciudată strălucire, imperfectele configuraţii ale meleagurilor pământene.

În jurul acestor constelaţii, undeva în zare. la răsărit ca şi spre apus. palide nebuloase anunţă strălucirea, comete îşi urmează pline de măreţie calea de mii de ani, căi lactee prelungesc armonia slăbită a sferelor, şi fulgere de meteori iluminează din când în când noaptea

Vom contempla îndelung imaginile pe care le trasează, în înaltul bolţii, marii aştri romantici; dar pentru o clipă, înainte de a întâlni aceste focuri nocturne, şi apoi încă o clipă, la sfârşitul călătoriei, va trebui să zăbovim pentru a distinge celelalte surse de lumină care completează situaţia astrologică a ceasului aceij dintre două secole.

CAPITOLUL IX

Nebuloase şi comete

Şi zeieşti împliniri oamenii rar mai cunosc.

HÖLDERLIN

Romanticii nu au fost. desigur, primii care au acordat visului un loc în poezie, în roman sau în dramă. Şi aici aceşti mari iniţiatori, hrăniţi – şi adesea putrezi – de literatură, nu au inovat decât continuând opera întreprinsă de înaintaşii lor. Totuşi, o reputaţie nu se naşte chiar din senin, şi nu fără motiv se asociază de obicei cei doi termeni de „romantism" şi „vis". Într-adevăr, dacă, începând cu visul reginei Atossa. din *Perşii* lui Eschil, şi încheind cu cele din *Athalie* şi *Wilhelm Meister*. poeţii au recurs întotdeauna la imaginile care ne bântuie nopţile, totuşi, înainte de Jean Paul şi de Novalis. visul n-a avut niciodată acest rol de *laitmotiv* dominant pe care îl joacă în aproape toate operele romantice. Şi nici nu s-a întâmplat ca esteticienii sau scriitorii cei mai bine informaţi în legătură cu natura inspiraţiei să fi propus vreodată, înainte de sfârşitul secolului al XVIII-lea, drept model al creaţiei poetice, desfăşurarea unor spectacole onirice. Desigur, toţi poeţii inspiraţi au mers întotdeauna la comorile inconştientului:

originalitatea romanticului nu constă însă în descoperirea unei noi magii care să-i permită să evoce comorile întunericului; căci trebuie să recunoaştem că un Eschil. un Racine, un Goethe au apelat în mod magistral la aceste bogăţii tăinuite. Ei toţi s-au adăpat la izvorul comun al miturilor colective şi al imagisticii personale, şi toţi şi-au dat seama că provoacă „răscoliri adânci". ale căror unde veneau mult mai de departe decât zările conştiinţei individuale.

Ceea ce îl distinge însă pe romantic de toţi predecesorii şi face din el adevăratul iniţiator al esteticii moderne este tocmai înalta lui *conştiinţă* că îşi trage seva din tenebrele lăuntrice. Poetul romantic e acela care. *ştiind* că nu e singurul autor al operei sale, dându-şi seama că orice poezie e mai întâi cântecul ieşit din? abisuri, caută în mod *deliberat* şi *cu toată luciditatea* să provoace! înălţarea tainicelor glasuri. Nici sursele, nici mijloacele sale nul sunt cu mult deosebite de cele indicate din toate timpurile pentru: actul de creaţie poetică; singura deosebire reală este atitudinea adoptată faţă de aceste legi ale fecundităţii spirituale. Mai puţin instinctiv, ajuns la o conştiinţă destul de limpede a propriilor sale gesturi, romanticul asistă la naşterea poemului, la apariţia imaginii, urmăreşte cu privirea cum materia poetică urcă din beznă spre lumina de zi a formei exprimate. Şi tocmai pentru că este conştient de înrudirile care există între căile visului şi cele ale imaginaţiei creatoare, el încearcă uneori să imite aceste căi. Astfel, modul în care poetul romantic foloseşte visul, ca mode! sau ca izvor de inspiraţie, este deosebit de cel al altor poeţi, pentru care visul rămâne un artificiu tehnic sau un simplu ornament al operei. Şi e foarte explicabil de ce romanticii au fost cei dintâi care au schiţat o estetică a visului.

N-am putea nici măcar schiţa o istorie a visului şi a rolului său în tragedie, poezie lirică sau epopee, din epocile vechi şi până la romantism, şi cu atât mai puţin urmări din operă în operă împrumuturile inconştiente pe care poezia le-a luat dintotdeauna din viaţa tainică a imaginilor. Pentru aceasta ar trebui să analizăm cu prudenţă concepţia religioasă care îi dicta unui Eschil visele profetice

pe care el le atribuie eroilor săi şi care, introducând printre întâmplările omeneşti din tragediile sale prezenţa unor destine eterne, deschid dintr-odată perspective nemărginite într-o acţiune limitată. Ar trebui să vorbim despre Racine, pentru care visul era un mod de a grăbi acţiunea şi de a o prevesti, având pentru acest perfect arhitect valoarea unor preţioase artificii de construcţie. Şi tot n-am prezenta decât visul văzut ca vis; ce s-ar întâmpla dacă am avea ambiţia să definim relaţiile poeţilor cu propria lor viaţă nocturnă?... Ne vom mulţumi să scoatem în evidenţă, la predecesorii imediaţi ai romanticilor, anumite mode şi intuiţii prin care se va lămuri ce au moştenit şi la ce au renunţat

* * *

Nebuloase şi comete în secolul al XVIII-lea. În Germania a existat o întreagă poezie lirică în care visul a fost una dintre temele cele mai frecvente. Este inutil să zăbovim cercetând numeroasele alegorii cărora visul le da doar un cadru comod, sau invocaţiile către micul zeu al viselor, care nu sunt decât pură imitaţie a poeziei elenistice. La poeţii minori şi la cei elegiaci. Încă la modă în timpul tinereţii lui Goethe, şi până în zorii romantismului se regăseşte mereu motivul visului graţios, cel mai adesea erotic; liricilor minori din epoca barocului le plăceau în vis acea libertate, acea îngăduinţă acordată dorinţelor şi gesturilor amoroase... Visele nu lipseau nici din operele de educaţie morală sau din poeziile moralizatoare sau religioase care se citeau în cercurile pietiste sau în sectele populare. Toate aceste vise sunt foarte departe de romantism. Dar moda care se răspândea astfel. În medii foarte diferite, nu putea să nu favorizeze naşterea unei poezii onirice mai profunde.

Nathan înţeleptul de Lessing, *Mesiada* lui Klopstock şi traducerea *Nopţilor* lui Young au jucat de asemenea un rol în elaborarea unei noi poezii a visului. În aceste opere însă nu e încă vorba decât de vise alegorice. Era necesară o profundă schimbare de atitudine faţă de viaţă şi artă pentru ca visul că invadeze într-adevăr operele tinerei şcoli. Ca şi în psihologie, părintele romantismului a fost

Herder: nu pentru că ar fi scris el însuşi poeme onirice, ci pentru că a fost primul care a observat profundele analogii care asociază poezia nopţilor cu cea a basmelor, pe care el le propune ca model poetului. Ideea i-a venit studiindu-l pe Shakespeare. Într-un eseu asupra poetului englez, scris încă din 1773. Herder punea în opoziţie lumea timpului şi a spaţiului cu cea a visului şi a poeziei. Visul e propus poetului ca un exemplu de urmat pentru dobândirea suveranităţii spiritului care se eliberează de contingenţe.

În 1802. Herder. În revista sa *Adrastea*. se ocupă pe îndelete de *Mărchen**: el vede în miturile cosmogonice ale tuturor popoarelor, mai ales în cele orientale, explicaţiile profunde ale naturii şi ale istoriei umane… vise ale copilăriei care ne formează sau ne deformează mai mult decât toate sistemele uscate ale pedagogilor". Poveştile popoarelor vechi sunt o recoltă de înţelepciune

Basm; în germană în original (n.tr.)

unde stă amorţită sămânţa pe care se cuvine s-o culegem şi s-o facem să rodească în noi.

Şi, ca şi în vis, descoperim în aceste povestiri eul nostru dublu: cel care visează şi spiritul care contemplă visul, povestitorul şi ascultătorul… Această poezie involuntară şi autonomă din poveşti şi din vise e o miraculoasă forţă dăruită omului. Un regat necunoscut şi totuşi ieşit din noi, în care ani de-a rândul, uneori o viaţă întreagă, trăim, visăm, rătăcim şi tocmai în acest regat ne judecăm cu mai multă pătrundere. Lumea visului ne dă despre noi înşine indicaţiile cele mai sigure. Orice *Mărchen* trebuie deci să aibă putere *magică*, dar şi influenţa *morală* a visului. i

Visul, acest prieten lăuntric, e „idealul povestirilor şi al tuturor romanelor", şi, creator de forme, el propune sufletului pilda şi preceptele sale. Poetul trebuie să-l cufunde pe cititor într-un vis neîntrerupt, a cărui iluzie să nu fie tulburată de nimic – iată un principiu foarte puţin romantic! Luând drept model frumuseţea viselor, romancierul va contura un desen mai delicat decât viaţa de toate zilele. În sfârşit, visul „va căuta în abisuri, pentru a le scoate la

lumină, toate sentimentele noastre tainice pe care uităm să le mai cercetăm. El ne arată personaje care totuşi nu sunt ele; sunt asemănătoare şi totodată altele; visul desenează la lumina lunii. La fel, romanul şi povestirea".

În aceste rânduri – scrise, ce-i drept, când cele mai frumoase vise ale lui Jean Paul fuseseră deja publicate, iar Novalis murise – Herder cere de la vis ceea ce-i cere şi romantismul; uşurinţa în contrast cu realitatea apăsătoare, atmosfera de feerie şi mai ales dezvăluirea tainelor sufleteşti. Într-un alt fragment din revista sa, Herder revine şi asupra esteticii visului. Precizează analogiile, pe care le mai semnalase, dintre viaţa inconştientă şi poezie: în lumea profundă a sufletului mocneşte o însuşire deosebit de eficace, aceea care dă naştere formelor şi imaginilor. Abia se închid ochii, şi imaginile şi ţâşnesc şi îşi încep hora. plăcută sau înspăimântătoare; unele sunt amintiri reînviate, altele pură creaţie. Căci imaginaţia noastră este o replică obscură la marea forţă creatoare care a zămislit lumea. Iar activitatea ei ne poate dărui o fericire deosebit de vie, tocmai pentru că „imaginile pe care le creează spiritul sunt spirit, sunt viaţă".

*

O astfel de asimilare a poeziei cu visul nu putea fi pe gustul lui Goethe. Nici în viaţă şi nici în operă, el nu i-a acordat visului un loc însemnat Abia dacă găseşti în vasta corespondenţă a acestui om atât de pasionat în urmărirea propriului său geniu câteva aluzii la visele care măcar cât de cât l-au impresionat într-o scrisoare către Kestner, soţul lui Lotte, povesteşte că i-a fost tare teamă în vis pentru ea. Trebuia, pentru a o salva, să meargă să-i vorbească suveranului. Dar, fiind prizonier la etajul al doilea, şovăie să sară pe fereastră. Visul a fost foarte clar, Goethe a văzut cuvertura de pe masă, ţesătura la care lucra Lotte şi coşul ei de răchită. „I-am sărutat de o sută de ori mâna Era chiar mâna ei. Mâna ei, parcă o văd şi acuma!" Un ecou al acestui vis există poate în *Afinităţile elective*, când Eduard povesteşte că, fiind despărţit de Otilia, o visează zi şi noapte: „Uneori semnăm un contract; îi văd mâna, o văd pe a mea; îi văd numele, mi-l văd pe al meu, cum se

şterg unul pe altul sau se împletesc". Alteori Eduard are vise mai crude: o vede pe Otilia săvârşind fapte ce contrazic imaginea pură pe care şi-a făcut-o despre ea, sau chinuindu-l. Şi atunci figura i se transformă, i se alungeşte: „E alta, şi totuşi sunt neliniştit, chinuit, nefericit". Visul joacă aici, în roman, un rol bine definit, pur psihologic: eroul însuşi nu îl consideră decât ca manifestare a propriilor sale sentimente pentru Otilia. Atmosfera specială a visului nu-i reţine niciun moment atenţia.

Tot aşa şi în *Wilhelm Meister*; în *Vocaţia teatrală*, versiunea neterminată, Wilhelm petrece o seară făcând planuri.

Aceste himere îl însoţiră blând până în somn; acolo fu primit de fraţii săi, visele, care îl întâmpinară cu braţele deschise, îl întăriră, îl însufleţiră şi-l înconjurară cu viziuni cereşti care pluteau deasupra capului său adormit.

În *Anii de ucenicie*, printr-un vis i se prevesteşte tânărului erou apropiata despărţire de Mariane; mai târziu, alt vis îi reînvie amintiri despre Mariane, amestecate cu amintiri din propria lui copi – arie; toate amănuntele visului reproduc întâmplări recente, deformându-le însă şi subliniind semnificaţia pe care o au pentru v-lhelm. Visul este construit cu mare grijă; apare un văl lăsat în mâinile lui Wilhelm de un personaj misterios, precum şi alte °hiecte, şi fiecare incident îşi are semnificaţia sa, lămurindu-l pe tânăr asupra sentimentelor sau amintindu-i de îndoielile car stăpânesc.

Goethe avea experienţa viselor de acest fel. Într-o scrisoar către Charlotte von Stein, scrisă la Roma în decembrie 1786, adică într-o epocă de mare incertitudine în dragostea lor. povesteşte că toată noaptea a fost chinuit de vise. O vedea pe doamna von Stein fugind la apropierea lui; apoi, când ea venea spre el, încerca la rândul său s-o evite. În continuarea visului a căutat-o zadarnic în grădină; dar întâlnind diverse persoane care îl salută, îşi uită supărarea. „Astfel, conchide el, departe de ai tăi. rămâi legat de ei prin firele cele mai delicate".

Nu se poate spune însă că Goethe s-a străduit vreodată să dea

prea multă atenţie viselor sale. Într-o scrisoare către Herder. În 1788, scrie:

Măcar dacă aş putea să le dezvăţ pe soţia dumitale şi pe doamna von Stein de blestemata lor curiozitate pentru vise. Lumea viselor nu este altceva decât o urnă de loterie în care se găsesc talmeş-balmeş nenumărate bilete albe şi lozuri necâştigătoare. Tu însuţi devii un vis şi un bilet alb dacă iei în serios aceste năluci.

I s-a întâmplat totuşi şi lui să ia aceste năluci în serios. În 1828, după ce ascultase relatarea unui vis făcută de Eckermann, Goethe conchide:

Ciudate forţe există în firea omului, şi tocmai în momentele când te aştepţi mai puţin ele îţi vin în ajutor. Am avut perioade în viaţa mea când adormeam plângând; dar în vis veneau să mă mângâie arătări graţioase, mă făceau fericit, şi a doua zi dimineaţa mă sculam proaspăt şi bine dispus.

Singurul vis al lui Goethe a cărui relatare păstrează într-adevăr atmosfera onirică este acela pe care îl povesteşte în *Călătorie în Italia*. Debarcând pe o insulă cu vegetaţie luxuriantă, are certitudinea că va găsi acolo fazani. Şi într-adevăr, locuitorii insulei îi aduc câteva exemplare splendide; dar „cum în vis totul apare de obicei metamorfozat”, penajul fazanilor este împodobit cu ochi coloraţi, ca cel a păunilor sau al păsării-paradisului. Vânatul e îngrămădit în barca lui Goethe, iar vâslaşii abia mai au loc din cauza mormanului de pene multicolore care sclipesc în soare. După o călătorie liniştită ajung într-un port plin de vase cu catarge uriaşe, şi Goethe escaladează punţile corăbiilor în căutarea unui loc unde să-şi poată debarca în siguranţă comoara

Goethe a dat o mare importanţă acestui vis, care simbolizează în ochii săi recolta de imagini noi după care venise în Italia. La câtva timp după aceea putea să-şi noteze în jurnal că visul cu fazani prindea să se realizeze.

Căci într-adevăr pot compara tot ce adun aici cu acest preţios vânat, şi presimt de pe acum tot ce poate să se nască din asta.

Ne desfată aceste imagini, căci ele izvorăsc din noi înşine; *evident*, *ele au o analogie cu restul vieţii şi cu destinul nostru*.

Fraza din urmă este de fapt tot ce a spus Goethe mai semnificativ despre valoarea pe care accepta s-o recunoască viselor, şi corespunde exact locului pe care li-l acorda în romanele sale. El nu cere de la viaţa onirică nici atmosferă suavă, nici revelaţii, oricare ar fi ele, depăşind cadrul existenţei individuale. Visul îl interesează doar în măsura în care poate să aducă lumină în cunoaşterea de sine. Veşnic predispus să impună limite stricte vagabondării spiritului, el îşi interzice să caute, în penumbra lăuntrică, orizonturile imprecise pe care romanticii le vor iubi tocmai pentru imprecizia lor. În viaţa ca şi în opera sa, Goethe e preocupat în primul rând să construiască ceva ale cărui limite să fie accesibile puterilor omeneşti. Într-adevăr, poezia sa îşi trage şi ea seva din răsadniţele inconştientului, cunoaşte şi ea aluzia constantă la ceea ce e veşnic. Dar această poezie vrea să cuprindă eternitatea într-o clipă şi imensitatea într-un obiect cu contur bine definit Nu are nevoie de năluciri nedesluşite, muzici nesigure, semnificaţii-ambigue; climatul ei însorit ignoră farmecul clarului de lună.

Cuvântul *vis* apare foarte rar în poemele lui Goethe, şi niciodată nu capătă această valoare pe de-a-ntregul muzicală şi aluzivă pe care o va avea la romanticii germani sau la simboliştii francezi. Cu excepţia micilor piese anacreontice din tinereţe, unde cuvintele vis" şi „plăcere" sunt asociate, în general e vorba mai degrabă de visare decât de vis adevărat. În *Elegiile romane*, impresia de vis, atât de străină poeziei acesteia, apare numai pentru a evoca mersul neliniştit al celui iniţiat în misterele antice când păşeşte spre sanctuar. Faust are şi el vise, trimise de Mefisto pentru a-l înşela ai lesne, iar Elena, refuzând să creadă că propriul ei trecut îi defilează prin faţă, are impresia că e victima unui coşmar. Poemul lui Faust, dintre operele lui Goethe cea care evocă cele mai Profunde adâncimi lăuntrice şi care îmbrăţişează cele mai întinse spaţii cosmice, nu foloseşte visul pentru a deschide poarta spre lumi necunoscute decât în scena unde Homunculus, abia

ivit lume, vede şi descrie visul lui Faust adormit: Leda apare strălucitoare în mijlocul femeilor sale care se dezbracă pentru baie. Dar iată că vine lebăda fâlfâindu-şi larg aripile. Tinerele fete o iau la fugă, iar regina întâmpină „cu o orgolioasă şi femeiască plăcere" pasărea divină, „poruncitoare şi duioasă". O pâclă deasă învăluie însă dintr-odată scena. Această viziune de o frumuseţe clasică opune întunecimii Nordului, climat al lui Mefistofel, mitul luminos al Eladei. De acum încolo, Faust va asculta chemarea visului prevestitor şi o va urmări pe Elena ce) a născută din împreunarea Ledei cu zeul transformat în pasăre. Visul dă episodului cu Elena rădăcini mitice. Dar chiar şi aici el are o valoare psihologică şi totodată alegorică, fără ca atmosfera onirică să intervină constituind un element muzical al operei. De asemenea, nimic asemănător cu acea comunicare cu infinitul cosmic pe care o căutau romanticii.

Goethe n-avea într-adevăr nimic comun cu „poeţii nopţii şi ai mormintelor" de care îşi bate joc în partea a doua din *Faust*. Şi, judecând cu severitate în faţa lui Brentano poezia lui Arnim. îi adresează în primul rând reproşul, foarte semnificativ, de a avea „o tendinţă spre vis".

O! *când visează*, *omul e un zeu*. *dixd gândeşte – un cerşetor*, *iar când îl părăseşte entuziasmul e asemeni unui băiat rău pe care taică-său l-a gonit de acasă*.

HÖLDERLIN

La Hölderlin, cuvântul *vis* revine cu o perseverenţă care ne face de la început să ne gândim la romantism. Încă din tinereţe, acest cuvânt e deseori asociat cu amintirile din copilărie şi nostalgia unei vârste de aur în veci regretată; nefericit printre oameni, urmărit de obsesia curgerii imperceptibile a lucrurilor şi fără încetare rănit de toate contactele cu oamenii. Hölderlin îşi găseşte un refugiu gândind la fericirea primei vârste când încă se mai simţea ocrotit, închis în visul său, unde „aştrii îi erau fraţi", iar natura se dăruia iubirii sale. Legănat „în braţele nemărginirii", putea să scape de „singurătatea timpului".

Visele-ţi binecuvânt. pruncie! Viaţa stearpă mi-au ascuns, mereu

Inimii sortindu-i rodnicie, Ele-mi dăruie ce-n veci n-am eu.

Dar. conform unui ritm interior care la Hölderlin e foarte profund şi se va accentua de-a lungul anilor, regretul melancolic lasă locul unei plângeri şi mai deznădăjduite. Tinereţea e stinsă, primăvara sufletului veştejită:

Cea mai dragă dragoste tot piere; Marile iubiri doar umbre ni-s. Moare şi a Firii mângâiere când ne moare-al tinereţii vis. Afli greu. la vârsta-n ani săracă, Ce departe-ţi este Patria. Inimă, nici n-o descoperi, dacă Nu-ţi ajunge visul despre ea.*

Nostalgia şi tânguirea revin fără încetare în cântecul poetului care din an în an devine tot mai grav şi mai tragic. Un moment totuşi, acela al dragostei, readuce lumina paradisului dintâi şi pune capăt disonanţelor. Vestită încă din copilărie, imaginea divină a Diotimei apare în noapte şi risipeşte întunericul.

Când în visele prunciei, la al zilei fapt, senin. Mai simţeam căldura gliei, Stând culcat sub pomi puţin, Primul simţământ cum creşte L-am simţit în suflet eu. Fremăta dumnezeiește Duhul tău în jurul meu.

Când, ca struna unei lire, Dulce pacea mea s-a frânt, Voioşia-mi de iubire

Traducere de Aurel Covaci.

Şi de ură sătulă când Mi-a pierit – doar tu, în vise, Mi-ai trezit în gânduri, vii, Re-ntregite, nedescrise, Minunate armonii.

În romanul lui *Hyperion*, acelaşi presentiment oniric îi anunţă eroului încă din copilărie dragostea ce va să vină: „Cum se leagănă un crin în aerul liniştit, toată fiinţa mea se tulbura în elementul ei: în visele suave în care apărea ea”.

La tot pasul, în *Hyperion*, senzaţia „puţinului realităţii”, impresia că trăieşti un vis pun stăpânire pe personajul principal, fie că „miracolul iubirii” i se pare prea frumos, fie că viaţa sa, care curge pe firul unui fluviu de emoţii, seamănă mai mult cu un vis decât cu realitatea

Ne despărţiserăm seara, şi acesteia îi urmase noaptea, iar nopţii

ziua; nu însă pentru mine. În viaţa mea nu mai exista nici somn, nici trezire. Nu mai era decât un vis neîntrerupt în care o visam pe ea, un vis de fericire şi de suferinţă, o luptă între teamă şi speranţă…

Visele din timpul nopţii rămân dimineaţa ca „urma unui sărut pe obrazul iubitei”. Şi negurile care învăluie câmpia la asfinţit sunt „asemeni unor vise”.

Aceste stări de incertitudine, când Hyperion, între tristeţe şi bucurie, se simte „scos pentru totdeauna din existenţa banală”, îl fac să se întrebe dacă nu cumva clarobscurul este climatul necesar vieţii omeneşti.

Întreb stelele, şi ele tac; întreb ziua şi noaptea, dar ele nu-mi răspund. Din adâncul sufletului meu, atunci când mă întreb pe mine însumi, se-nalţă sentinţe mistice, vise neexplicate.

Adesea inima mea se simte bine în această penumbră. Nu prea ştiu ce se întâmplă cu mine când contemplu natura de nepătruns; în faţa acestui idol ascuns sub văl vărs încă lacrimi sfinte şi fericite… Oare această penumbră este elementul nostru? De ce nu-mi aflu în ea pacea?…

Trebuie să mi se dezvăluie odată marea taină, care-mi va da viaţă, sau poate moarte.

Traducere de Aurel Covaci.

Însă tocmai în acest moment, în care mi se pare că suntem foarte aproape de intuiţiile romanticilor, de înclinaţia lor spre noapte, de gustul lor pentru penumbră şi umbră, ne dăm seama de marea diferenţă dintre Hölderlin şi ei. Căci la această întrebare pe care şi-a pus-o: *Este oare umbra patria sufletului nostru*? Hölderlin a răspuns adesea printr-o negare pătimaşă şi prin adoraţia luminii. Nimeni n-a salutat ca el splendoarea dimineţilor strălucitoare, priveliştile marine şi arhipelagurile luminate de răsăritul soarelui Clipă sfântă pentru el, căci atunci Natura îşi trezeşte făpturile, le dăruie spectacolul frumuseţii sale întinerite şi le cheamă să se bucure de o clipă de desăvârşită armonie.

O, blândă înserare! E minunat când darnica Natură la viaţă îşi

ademeneşte pruncul. Ne-ngână mamele, în fapt de seară, Doar cântece de leagăn, niciodată Un cânt al zorilor nu li se cere; Ni-l tragănă pe-acesta altă mamă, Cea bună, minunată, ce stârneşte în inimile noastre dor de viaţă, Trezindu-ne cu dulci făgăduinţi.*

Ca şi romanticii, Hölderlin a adorat Natura; a fost la fel ca ei un însetat de infinit şi a aspirat la o posesie totală, în care nimic să nu-i fie refuzat, iar el însuşi să nu poată refuza nimic. Dar toate aceste nostalgii au la el o inflexiune atât de specială, o culoare atât de personală, încât trebuie să-l lăsăm în singurătatea destinului său unic, a aventurii sale fără seamăn. Hölderlin nu se deosebeşte de romantici numai prin aceea că a cultivat în poezie formele clasice şi şi-a propus un ideal elin; el nu a ales însă acele forme şi modele decât din profunde necesităţi lăuntrice. Ca întotdeauna, deosebirile de formă trădează aici calitatea specifică a aventurii spirituale.

Posesia spre care tinde Hölderlin din toate puterile nu este întocmai acea putere magică la care va râvni romantismul; la el avem de-a face cu o posesie contemplativă şi estetică de un alt gen. A poseda lumea nu înseamnă pentru el să găsească vreun secret care să-i permită omului să devină dintr-odată stăpân.

Traducere de Aurel Covaci omenirii să dispună după bunul ei plac de universul pe care-l poartă-n ea, ca şi de cel care o înconjoară. Hölderlin ignoră cu desăvârşire acest prometeism. A poseda lumea ar însemna să regăseşti o contemplaţie destul de pură, o viziune destul de frumoasă pentru ca toate lucrurile să apară dintr-odată într-o relaţie de perfectă şi binefăcătoare armonie. Atunci, în infinit n-ar mai exista între poet şi lumea oamenilor, a lucrurilor şi a zeilor decât un schimb fără cusur. Natura l-ar primi pe om sub o lumină divină în dragostea ei.

Dar – şi în asta constă marea originalitate a lui Hölderlin printre aceşti căutători ai infinitului – el n-a crezut niciodată că această perfecţiune ar putea s-o afle într-un primitivism originar sau într-o vârstă de aur ce va să vină şi să fie cucerită. Dimpotrivă, el vede perfecţiunea pe culmile civilizaţiei, într-o strălucire elină. Apoi, pe măsură ce suferă tot mai mult de a fi departe de această strălucire,

leagă tot mai strâns de ideea de perfecţiune figura lui Cristos.

Căci Hölderlin e poate singurul poet din vremea aceea care a avut simţul lăuntric al mitului, al zeilor, astfel încât pentru el oamenii erau mai puţin reali decât figurile cereşti. O mare parte din poemele sale au un ton elegiac şi mărturisesc sentimente personale, însă poemele cele mai frumoase, pe care doar el le putea scrie, îmbrăţişează un destin mult mai vast: acela al omenirii, dar al unei omeniri care, de la o vârstă la alta, cunoaşte etapele unei dezvoltări religioase. Istoria umană este istoria raporturilor omului cu natura şi cu zeii.

Idealul elin pe care îl adoptase la început nu semăna decât în aparenţă cu Grecia weimariană, şi din an în an drama lui Hölderlin îl îndepărta de acest clasicism. Elada sa a devenit din ce în ce mai complexă, elementul de frumuseţe plastică şi de echilibru completându-se, îmbogăţindu-se cu profunzimile beţiei dionisiace şi ale suferinţei tragice. Iar pe această cale se va întâlni cu creştinismul copilăriei sale, nu fără a-l nuanţa cu elemente greceşti, îndrăgostit de frumuseţea în care se topesc disonanţele, însă profund legat de tot ce este mişcare, forţă vitală, desfăşurare a istoriei, Hölderlin e totodată adânc convins că destinul omenesc presupune o mare parte de suferinţă. La început are o adâncă nostalgie după unitate, cu timpul ajunge însă să creadă că lumea este constituită din prezenţa durerii înseşi, a luptelor lăuntrice, a antagonismelor din care e făcută viaţa

„Noaptea" nu e pentru Hölderlin regatul sacru al revelaţiilor, imaginea Fiinţei, faţă de care toate făpturile zilei nu sunt decât neant Nu se gândeşte câtuşi de puţin să ia ca simbol al Absolutului imaginea absenţei oricărei forme, a oricărei existenţe individuale, cum fac misticii. Dimpotrivă, Noaptea simbolizează pentru el îndelungata epocă din istoria omeniriri când zeii s-au retras; şi trăieşte în aşteptarea noilor zori care vor veni. Ne-au rămas semne, pâinea şi vinul au primit, de la ultimul dintre zeii care s-au arătat pe pământ, demnitatea unor mărturii sacre, şi în Noaptea care s-a lăsat, poetul e acela care continuă să proclame cultul luminii.

O, sub pala de vânt, cum freamătă crengile-n crânguri! Văd şi

luna venind – umbra acestui pământ Vine tainic, precum e tainică – plină de stele – Nepăsându-i de noi, împătimata, cum şi Uimitoarea, oricând, ea, Noaptea, străina-ntre oameni, Sus, pe creştet de munţi, tristă, măreaţă sclipind.

O, aşa minunat e harul Sublimei – şi nimeni ştie unde şi ce-i este de ea hărăzit Mişcă lumea ea, cum şi sufletul plin de speranţă, înţelepţii, nici ei, gândul nu-i ştiu, căci astfel Vrut-a Zeul suprem, ce-atât te iubeşte, încât ziua însorită o simţi că ţi-i mai scumpă ca ea

Dar, prietene! noi venim prea târziu, dacă Zeii Peste noi mai trăiesc, doar în lumea de sus, Toţi în veşnic frământ, neţinând seamă, însă, Dacă noi mai trăim – cât ne cruţă de mult!

— Vasul nostru de lut nu poate nicicând să-i cuprindă, şi zeieşti împliniri oamenii rar mai cunosc.

Purtător al unor destine atât de vaste, fragilă formă de lut pe care şi-o aleseseră drept locaş marile imagini divine din toate timpurile, Hölderlin sfârşi prin a părăsi lumea oamenilor cu mult timp înainte ca trupul să-i fi plecat de pe acest pământ. Şi încă de pe atunci s-a văzut şi mai limpede că drumul său era unic, că, poet înzestrat cu o viziune cu totul incomparabilă asupra naturii şi a dumnezeirii, om hărăzit unei sorţi tragice care nu seamănă cu a

Traducere de Aurel Covaci.

nimănui, el fusese ales să lase lumii câteva cântece în afara timpului şi pline de măreţie. Şi nu puţin ne mişcă cele scrise, într-o limbă foarte simplă, atunci când, izolat de toate, nu dorea să fie altceva decât acel personaj umil şi solemn care-şi refuza numele de odinioară şi-i trimitea mamei scrisori de pe o altă planetă decât a noastră.

Iartă-mă, draga mea mamă, dacă nu reuşesc să mă fac înţeles pe deplin de tine. Îţi repet cu toată cuviinţa ceea ce am avut cinstea să-ţi mai spus îl rog pe Dumnezeu ca în bunătatea lui să fie aţături de tine în toate ocaziile, ca şi mine, de vreme ce vorbesc ca un cărturar.

Ia-mă în paza ta. Timpul e făcut din credinţă nestrămutată şi din îndurare fără margini.

În prima perioadă de singurătate mentală, poemele sunt nişte

uimitoare privelişti, luminoase, pustii, pline de mişcare şi de o viaţă care abia dacă mai e aceea a pământului.

Cu galbene flori şi plin
De roze sălbatice, ţărmul
S-apleacă peste lac.
Voi, lebede pline de vrajă
Şi bete de săruturi.
Vă scufundaţi capul în apa sfânt-cumpătată.
Vai mie, de unde voi lua eu, atunci când
Va fi iarnă, florile? Şi de unde
Lumina soarelui
Şi umbrele pământului?
Zidurile stau
Mute şi reci; în vânt
Foşnesc drapele.

Iar mai târziu, în anii de absolută singurătate lăuntrică, tristeţea se accentuează sau e, mai curând, însoţită de o naivă speranţă.

Eu am gustat plăcerea lumii şi a vieţii: Demult, demult s-au scurs şi anii tinereţii! April şi mai şi iulie-s departe-n ceaţă Eu nu mai sunt nimic – şi-s fără chef de viaţă.

Nebuloase şi comete în viaţă ţeluri multe ai, mereu, Ca-n munţi hotare, căi dincolo-ncoace. Ce suntem – întregeşte-acolo-un zeu, în armonie, bunătate, pace.

*

Nu putem şti care a fost lumea lui Hölderlin în anii lungi de demenţă. Dar ascultând îndelung ciudata vrajă a ultimelor sale poeme, ne putem închipui înţelepciunea de pe urmă care e concentrată în acest strigăt:

Iar în Desăvârşire nu mai e loc pentru bocet

1 Traducere de Al. Philippide.

CAPITOLUL X

Hesperus

Hesperus, *acest luceafăr de dimineaţă iv în aurora vieţii mele*, *tu*

ai s-o vezi şi când ziu mea pământească va fi trecut; *va fi atunci luceafăr de seară pentru oameni paşnici apoi şi ea va dispărea în spatele dealului*.

JEAN PAI

I

Iată-l pe maestrul necontestat al visului, poetul marilor vise cosmice, pictorul acelor peisaje fabuloase unde universul devine muzică şi culoare, unde eul se pierde cu voluptate în spaţii nemărginite – dar şi evocatorul apariţiilor terifiante, al capetelor fără privire, al câmpurilor de măcel şi al oamenilor fără mâini.

Întreaga operă a lui Jean Paul e un vis uriaş unde se aud armoniile cereşti şi bruştele discordanţe ale aştrilor deviaţi de pe orbitele lor, în timp ce, în lumea oamenilor, Extazul, frate al Morţii, deschide eroilor lirici zboruri fără limite, iar idilele cântă într-un duios acord cu viaţa terestră. În fiecare clipă, se şterge graniţa dintre vis şi realitate; efuziunea dragostei, beţia primăverii, hoinărelile nocturne se încheie cu clipe de o neobişnuită elevaţie: o stranie comunicare, concretă şi imaterială totodată, se stabileşte spontan între florile sau insectele de aici de jos şi strălucitoarele spectacole ale călătoriilor în azur. Bogăţia de imagini ale pământului, plante, perle, lacrimi, lumini, îşi preschimbă simbolurile insesizabile şi multiple într-o splendidă viziune a paradisului şi a făgăduinţelor veşnice. În valul sclipitor al unui stil magic, orice obiect îşi pierde însuşirea iniţială, fără ca totuşi s-o piardă, pentru a însemna în acelaşi timp ceea ce este el însuşi şi altceva Un extraordinar geniu metaforic şterge atât de bine îndărătul său urmele drumului parcurs, că cele mai neprevăzute salturi par lesnicioase în mersul său, şi e cu neputinţă să marchezi linia care desparte senzaţia nemijlocită de cealaltă realitate, în centrul căreia te găseşti transportat şi totuşi, acest simbolism universal nu e deloc difuz: viziunea rămâne neobişnuit de precisă, materia care se dizolvă în pură lumină ori se descompune devenind muzica realcătuieşte un peisaj sufletesc, o simfonie plină de armonie, un vis continuu imens şi plin de certitudini lăuntrice.

Căci, în ciuda primelor aparenţe, Jean Paul nu este numai un

impresionist El nu le cere visului, reveriei, tuturor emoţiilor doar acea euforie a imaginilor cu contururi şterse pe care o vor căuta atât de des, de pildă, simboliştii francezi. Trebuie să-ţi dai bine seama de firea sa profundă pentru a înţelege că arta sa, departe de a se mulţumi cu beţii, cuprinde răspunsul neîntârziat al unei căutări spirituale niciodată obosite de ea însăşi.

* * *

O mulţime de pagini şi de episoade din romanele lui Jean Paul au un evident caracter oniric: vise în plină zi, favorizate de tot felul de exaltări care transformă conştiinţa eroilor şi, prin ea, peisajul exterior. Dar de-a lungul întregii opere aflăm şi o serie de vise nocturne, fie că geniul visului vizitează personajele adormite, fie că viziunile somnului alcătuiesc episoade intermediare, autonome, cum sunt atâtea în vastele povestiri ale acestui narator lipsit de abilitate, atras mereu de paranteze lirice sau comice.

Lumea acestor vise imense îşi are climatul şi culorile sale, vegetaţia şi locuitorii săi, aceiaşi de-a lungul atâtor ani. Gesturi identice îl fac pe visător să pătrundă în acest nou univers: senzaţii asemănătoare, de angoasă, de fericire, de înmărmurire, de nesfârşite avânturi şi căderi se întâlnesc pretutindeni. Şi, plecând de acolo, eroii lui Jean Paul se întorc, ce-i drept, în ţara lor pământeană, dar o găsesc metamorfozată, devenită la fel cu peisajele evadărilor nocturne şi ale pelerinajelor pe meleagurile spiritului. Trecerea de la veghe la vis, întoarcerea din vis la veghe se face pe nesimţite, şi elementele fiecăreia dintre aceste stări de conştiinţă acţionează asupra celeilalte jumătăţi a vieţii.

Primul vis al lui Gustav, în *Loja invizibilă*, e îndreptat spre minunatele ţinuturi de sunetele ajunse la cel adormit de la orga care începe să cânte în biserica vecină; ecoul lor în vis e mai întâi un cântec înăbuşit, asemenea unui clopot îndepărtat, apoi devine o melodie de orgă, al cărei nesfârşit crescendo ameninţă să facă să explodeze lumea. Trezit brusc, dar continuându-şi visul, în care a văzut-o pe Beate moartă, Gustav o zăreşte lângă el şi o ia drept ’ngerul din viziunea sa

„Dialogul din vis acţiona asupra lui ca şi cum ar fi fost real; spiritul său era o coardă de la care se prelungeau sublime vibraţii”.

Aceeaşi confuzie a celor două sfere marchează clipa trezirii din *Nimicirea*. După înspăimântătoarea apariţie a Neantului, privirii visătorului i se deschide paradisul. Apoi o cădere vertiginoasă îl readuce pe pământ; simte că-şi recapătă greutatea, dar lumina îl însoţeşte şi continuă să strălucească la răsărit Trezit la contactul cu solul, vede că aurora îl trezise dintr-un somn greu de care se lăsase furat în grădină.

Dar capodopera acestei comunicaţii între poezia visului şi splendoarea terestră se află în *Titan*. Albano tocmai suise din greu, legat la ochi, colinele din Isola Bella; la răsăritul soarelui şi-a smuls legătura de pe ochi şi a descoperit strălucirea aurorei meridionale. Pe urmă, de-a lungul unei zile arzătoare, trăieşte într-o permanentă beţie a simţurilor. Miresmele simţite altă dată, în copilărie, îşi fac drum, încet-încet, aproape dureros, în sufletul său; amintirea mamei, a atâtor clipe de altă dată, îi sporeşte exaltarea, şi îşi aduce brusc aminte că odinioară, când o asemenea stare de intensitate a întregii fiinţe stârnea în el parcă o furie a distrugerii, se împungea până la urmă cu briceagul ca să-i ţâşnească sângele. Recurge şi acum la acest mijloc şi se răneşte mai adânc decât ar fi vrut Seara adoarme pe munte, iar visul îi e ţesut din obscurele percepţii a ceea ce se petrece în el. O trâmbă de apă fierbinte îl ridică până în cer, în mijlocul norilor de furtună şi al constelaţiilor; pentru a ajunge la un ochi albastru, ivit în ceaţă, începe să verse lacrimi care, umflând coloana de apă, îl ridică mai sus. Când nu mai are lacrimi, îşi deschide vinele, şi sângele său, îngroşând tromba de apă urcătoare, îl poartă către strălucitoarea apariţie… Trezindu-se, vede că aceasta nu-i altceva decât luna, şi că, în agitaţia sa, şi-a redeschis rana de la braţ, care a început să sângereze din nou.

*

S-ar putea desena o întreagă geografie a Ţării Viselor jean-paulie-ne, într-atât viziunile acestea, în diversitatea coloritului lor general, au continuitate şi asemănare. Câmpii imense sunt mărginite

de boschete şi de păduri unde înfloresc trandafiri, lalele, nu-mă-uita şi crini albi. Munţi înalţi închid orizontul: negre metereze iziduri de gheaţă. Câte un fluviu străbate câmpiile şi pătrunde în defileuri stâncoase; corăbii se lasă în voia curentului, care uneori se ridică vertical şi escaladează falezele. Giuvaieruri şi perle se confundă cu rouă dimineţii, primăveri uimitoare exaltă sufletul şi împodobesc pământul. Lumini ciudate, amurguri splendide şi tainice aurore luminează aceste meleaguri binecuvântate unde totul e lesne; uneori, două aurore se înfruntă, sau o umbră albastră îmbracă totul, fără să poţi şti de unde vine lumina aceea vrăjită răspândită pretutindeni. Curcubeie gigantice, alcătuite din perle sau stele, se apleacă peste aceste negre sau colorate ţinuturi. Văzduhul întreg e presărat cu scântei multicolore.

Aceste tărâmuri ale paradisului sunt ca o transfigurare a ţinuturilor pământene înfăptuită de lumină: „eden al extazului, al graţiei, al imensităţii", minunate ţărmuri unde colcăie mierea şi vinul, nesfârşită vegetaţie măruntă a pădurii, mişunând de flori stranii, văi presărate cu giuvaieruri, fluturi şi flori înaripate, licurici arzători, păduri de grâu copt, harpe având raze de lumină în loc de corzi – un adevărat vârtej de senzaţii pune stăpânire pe simţuri. Mări de o limpezime supranaturală se înfăţişează privirii; fire lungi de păianjen ţes în văzduh văluri imateriale. Movile acoperite de trandafiri simbolici încep în chip straniu să freamete, trădând prezenţa unor fiinţe vii.

Luxuriante simfonii de culori se desfăşoară, schimbătoare şi magnifice, în această ţară a splendorilor.

O cingătoare împodobită cu briliante era aşezată la marginea vastei câmpii, iar briliantele nu erau altceva decât mii şi mii de sori de purpură… Boschete şi alei cu flori uriaşe, înalte cât arborii, acopereau câmpia: trandafirul, semeţ pe tulpina lui, arunca o umbră de aur roşcat, zambila, o umbră albastră, şi umbrele amestecate ale florilor toate răspândeau pe câmpie un îngheţ argintiu…

Pe neaşteptate, în visul lui Victor-Horion, o invazie de alb izgoneşte miile de culori din ţara vrăjită, vestind ivirea strălucitoare a

prietenei sale Clotilda, la a cărei înmormântare tocmai fusese:

Şi iată că în tăcerea aceea o umbră înaltă înainta, se opri în faţa lui şi învălui minutul acesta necunoscut într-o lume deosebită. Dar când minutul şi umbra trecură… oglindirea florilor poleia uşor tot cerul în mişcare; pe culmile de purpură ale munţilor acoperiţi de gheaţă se aşezau fluturi albi, Porumbei albi, lebede albe, cu aripile desfăcute ca nişte braţe, şi îndărătul crestelor munţilor ţâşneau flori, stele, cununi parcă azvârlite în aer într-entuziasm nemăsurat un

Parfumurile şi sunetele se amestecă cu senzaţiile vizuale. Un cântec înăbuşit şi vesel se aude în văzduh; urechea prinde ecouri de orgă, de lăută, de armonică sau chiar de voci rostind cuvinte sibilinice. Totul e însufleţit, plin de viaţă, sonor, toate lucrurile vorbesc şi cântă, universul se exprimă într-o limbă nesfârşit de blândă, căreia îi răspund uneori accente lugubre, dangătul clopotului de moarte al Naturii, cântecul celor duşi, surde ameninţări. În „visul său, Emmanuel vede o aceeaşi fericire care nimiceşte toate sufletele”, orgii de culori, de miresme alese, de armonii încântătoare îi fac pe oameni să-şi piardă rând pe rând conştiinţa, şi de fiecare dată îşi închipuie că-şi află „moartea cea mai suavă”; dar pe aceasta doar dragostea le o va da în universul acesta în care „parfum, culoare, sunet se-ngână şi-şi răspund”, obiectele se transfigurează fără încetare şi-şi părăsesc aparenţele. Florile devin nori, stelele cad pe pământ şi explodează în magnifice corole; perle de zăpadă se prefac în pupile de pasăre, cad sub formă de lacrimi în spaţiu şi acolo formează ceţuri groase. Grindina se preface în rouă, zăpadă şi lumină; un şleau scobit de căruţe se întinde pe pământ ca un linţoliu şi sfârşeşte prin a fi un ocean cu orizont de aburi. Dintr-o lacrimă se naşte un val care zămisleşte o corabie. Fiinţele devin sunete pure. Gândurile celui care visează ajung să transforme peisajul, să deschidă porţi ferecate, iar un crin imens ia pe neaşteptate forma simbolică Şarpelui, sfătuitorul răului.

Asistăm la o naştere perpetuă a formelor, la o colcăială citoare ca la începutul visului acestuia misterios al lui Walt:

Asemenea haosului, lumea invizibilă încerca să zămislească

toate lucrurile împreună, figurile încolţeau una din alta, florile deveneau arbori, apoi se transformau în trâmbe de nori, iar în vârful lor creşteau flori şi chipuri. Apoi văzui o mare imensă şi pustie unde înota lumea, ou mic, cenuşiu şi pestriţ, legănat de valuri. În vis mi se spuneau toate numele, dar nu ştiu de cine. Apoi un fluviu străbătu marea, purtând cadavrul lui Venus"... Pi urmă ninse cu stele luminoase, cerul era pustiu; dar în locul unde se afH soarele la amiază se aprinse o roşeaţă ca a zorilor; sub locul acela, marea făcea o scobitură, îngrămădindu-se la orizont în imense ondulaţii ca un şarpe uriaş, de culoarea plumbului, şi acoperind bolta cerului – şi din fundul mărU> ieşind din nenumărate mine, oameni trişti, asemenea morţilor, se iveau la suprafaţă şi se năşteau...

Paradisul celor mai multe dintre aceste viziuni e un paradis născând, cu totul nou în strălucirea lui matinală, zorii unei lumi abia create, unde fiecare lucru trebuie numit aceluia care îl descoperă. Visul surprinde universul în momentul când creaturile abia se înfiripă, într-o perioadă geologică foarte veche, pe care o vedem supravieţuind de altfel într-un mod bizar în atâtea viziuni ale poeţilor, ale miturilor primitive şi ale viselor nocturne – ca şi cum imaginaţia ar stabili între noi şi epocile cele mai îndepărtate ale globului terestru o inexplicabilă legătură. E ceva foarte tainic în această emoţie neobişnuită, pe care o încercăm cu toţii atunci când poezia, mitul sau geniul somnului evocă spectacolul primelor zămisliri, şovăiala liniilor şi a maselor care se vor ordona pentru a da naştere formelor statornice ale universului nostru. Se pare că percepem atunci, citindu-i pe Hesiod sau pe Jean Paul, rătăcind parcă prin cosmogoniile viselor noastre, o tainică şi adâncă înrudire între uriaşa creaţie a lumilor şi tumultuoasa mişunare a formelor zămislite de imaginaţie.

În halucinaţia înfrigurată din *Nimicirea*, haosul cosmic capătă amploarea unei catastrofe în care creaţia întreagă e distrusă.

Rămăşiţele munţilor prăbuşiţi, sfărâmăturile colinelor făcute praf şi pulbere cădeau din toate părţile; nori şi lune se lichefiau căzând ca o grindină. Planetele treceau ca nişte săgeţi... iar sorii, trăgând după

ei pământurile suspendate, coborau într-o cădere prelungită şi grea Până la urmă rămase doar un nor de cenuşă care pluti încă mult timp…

În această lume în devenire, aştrii sunt tot atât de instabili ca şi formele telurice. Planetele se înmulţesc, se înşiruie una lângă alta pentru a desena un curcubeu. Sori şi lune nenumărate umplu firmamentul, gonesc prin spaţiu, dansează în azur. Călătorind fără încetare, cel care visează îşi urmează dublul luminos, aleargă din nebuloasă în nebuloasă, străbate Căile Lactee până la infinit Uni-yersul sideral este şi el într-o stare de necontenită ţâşnire; trăieşti într-un cer de nebuloase informe până în clipa când Veşnicia opreşte vârtejul acestei creaţii haotice.

Visul Universului e, în mişcarea sa esenţială, foarte asemănător acelui zbor pătimaş al creaturii prin spaţii fără de sfârşit, cu alutorul căruia Victor Hugo va simboliza, în *Dumnezeu*, drama cunoaşterii şi a neliniştii umane.

Dar în clipa în care, *tot urând* şi alternând nopţile cu cerurile, ne înălţăm din ce în ce mai mult în beznă, înainte ca sub noi o bătrână boltă astrală să se reducă la o scânteie şi să dispară – când, din noapte, ne-am pomenit alături de o aureolă boreală, şi am pătruns în zona învăpăiată a unor sori luptându-se pentru pământuri, iar pe toate planetele ardeau în jurul nostru sfârşiturile lumilor – şi pe când străbăteam împărăţiile înfiorătoare ale *lumilor în plămădire*… şi când am zărit în depărtarea insondabilă un munte acoperit de o zăpadă sclipitoare, alcătuită din sori *strânşi laolaltă* şi totuşi luminaţi din înălţimi de galaxii subţiri ca nişte seceri de lună: duhul meu se ridică şi apoi se încovoie sub povara universului; şi i-am vorbit astfel făpturii scânteietoare: … Mă simt prea singur în mijlocul creaţiunii; mă simt şi mai singur în pustiile ei; lumea populată de astre e marea, cea vidă este însă şi mai mare şi, odată cu universul, creşte şi pustia!”

Atunci făptura mă atinse ca un suflu cald şi îmi vorbi mai blând ca înainte: „În faţa lui Dumnezeu *nu există vid*; în jurul stelelor, printre ele, sălăşluieşte adevăratul univers. Dar spiritul tău se împacă numai cu imaginile pământeşti ale lumii despre cele «uprapământeşti;

privește imaginile!”

Atunci lumina invada lumea, devenită deodată transparentă, plină de strălucire și de muzică. Nu oare aceeași aventură a călătoriei ameţitoare dincolo de constelaţii, dar mult înflorită prin inepuizabila fecunditate a alexandrinilor, o descrie poemul lui Hugo?

Și, sus, deasupra frunții, un negru punct văzui. Iar negrul punct, în umbră, o gâză sta să pară. În hău-adânc, pe care ruina-l împresoară, și unde-n veci sinistru, fără-ncetare mut, Coboară-n taină sumbră, ceva necunoscut, Vagi, cenușii, mari pâcle, o negură enormă, Se înfundau lugubru, pierzându-și a lor formă, la unul peste altul abisurile surpate. Urcând mereu, lăsându-mi sub tălpi înaripate Abisul, plin de-o beznă mai slabă dedesubt, Zburai prin ceaţă-n vântul ce plânge ne-ntrerupt, Spre abisul de deasupra, obscur ca un mormânt/

Dar, la capătul unor rătăciri nebunești, apare Lumina, cu două albe aripi și. ca și scânteietoarea Apariţie a lui Jean Paul, începe să vorbească:

— Traducere de I. Cassian-Mătăsaru, din *Nuvela romantică german* & < vol. I. București. B.P.T… 1968.

Traducere de Ionel Marinescu.

Să știți, tenebre: Noaptea nu are-aici hotar! v Azur, tot, aurora, zori fără-amurg ca scrumul, Jar, unde-și ard extazul și sufletul parfumul. – /; Ce-i negru-i *nu*; și *nu* e nimic. Ci toate-s clare”, Totu-i lumini, virtute, zori. răsărit de soare, Senină rază, fulger domol, fior de foc.

Ca și la Jean Paul, privirea omenească nu poate înfrunta lumina supremă: pentru a cunoaște trebuie să mori.

Nimic nu ne îngăduie să explicăm similitudinea acestor două climate poetice printr-o imitaţie literară; cei doi mari vizionari ai romantismului vin în mod vădit de la aceleași contemplaţii lăuntrice. Au avut aceeași temeritate, au întâlnit în abisurile visului nălucile cu mii de chipuri care le bântuie întunericul, au întrevăzut unica sursă a unor uimiri înmărmuritoare. Graţiei armonioase a paradisurilor jean-pauliene îi răspunde oroarea unui infern al imaginaţiei în care

romanticul german l-a precedat pe marele explorator francez al nopţii.

Căci Jean Paul n-a plutit numai la suprafaţa limpede a „Mării Veşniciei”, ci cunoaşte şi oceanul de sânge unde plutesc cadavre. Izgonit uneori din câmpiile primăvăratice, el a hoinărit prin singurătăţile polare, printre imense blocuri de gheaţă, şi în locul vălurilor aeriene a văzut târându-se acele giulgiuri cenuşii pe care le aflăm şi în viziunile lui Hugo. Obsesia sângelui care cade ca o ploaie, spectacolul atroce al câmpurilor de bătălie îi colorează multe dintre vise. Iar la orizont, portaluri întunecate, cadavre şi-l gantice şi oarbe, coasa nemiloasă a Timpului îşi vădesc ameninţările lor înarozitoare.

Toate aceste meleaguri de lumină sau de umbră nu sunt nelocuite. Rătăcesc aici fiinţe angelice sau răufăcătoare, suflete omeneşti fericite în strălucirea paradisului şi suflete chinuite care yarsă lacrimi de sânge. În această lume de după moarte în care Pătrunde cel care visează, de fericirea supremă sau de cele mai rele torturi au parte făpturi omeneşti în jurul cărora se află fiinţe supranaturale, îngeri sau demoni. Unele dintre ele poartă nume:

Traducere de Ionel Marinescu.

Îngerul Păcii, Îngerul Ceasului de apoi, Îngerul Sfârşitului elihrează sufletul de legăturile salepământeşti; Moartea, Duşman cea rea, Uriaşii cei furioşi şi, încă şi mai tainici, cei trei Muţi arată pe neaşteptate chipurile lor de marmură, orbitele goa gesturile lor largi şi de neînţeles. Alte arătări, cele mai îngr02 toare, rămân nenumite, ca acea fiinţă cu chip de cadavru care st veste făpturile şi astrele; la fel, cea nevăzută care cumpăneşte] ameninţător coasa Timpului.

Visele de spaimă şi visele de fericire sunt adesea vizitate de o prezenţă divină. După teroare şi coşmar, atmosfera se limpezeşti în jurul unor personaje care radiază lumină: Copilul Iisus. Cristos! şi Sfânta Născătoare, Fecioara cu ochi albaştri, al cărei chip e atât de frumos, încât te trezeşti când îl vezi. Şi Dumnezeu însuşi, fără formă şi fără chip, „trece pe deasupra câmpiei, sus de tot. În bejnele îndepărtate”. îi recunoşti apropierea după un semn nevăzu după o pace inefabilă care se aşterne deodată peste toată viselor.

„Ridicându-se de pe un tron de sori, el trece sub for adierii nesfârşite şi nevăzute a zefirului: şi totul freamătă, grâne verzi, pădurile, florile, şi e linişte”.

Şi nu există coşmar mai groaznic decât cel al absenţei lui Dumnezeu, nici mai tragică spaimă decât aceea a lui Cristos mor care-şi dă seama că cerul e pustiu.

Sentimentele pe care le încearcă cel care visează corespund; acestor două aspecte ale ţării necunoscute: extremă fericire şi \ teroare extremă. Bucuria stârneşte anumite senzaţii euforice, totdeauna aceleaşi: Maria Wuz şi Victor, ca şi fericiţii din *Ultimul*] *dangăt de clopot*, îşi iau zborul printre nori. Beţi de lumină, alţii străbat nesfârşirea în toate sensurile. Dar nu există mai mari; delicii decât să te legeni uşor în corolele florilor, ca Mana WuzjH petalele unui crin. Victor pe un ocean de sepale care se deschid şi până la urmă se confundă cu cerul. Emanuel în sânul unei ialefl întunecate. Imaginaţia lui Jean Paul, atât de aproape aici de acab care a născocit basmele, pare să-şi aibă sursa în amintirile din copilărie care sunt evocate în *Titan*: Albano, întins pe crengiM înalte ale unui măr, se lasă legănat în bătaia vântului. printre jocurile fluturilor şi zumzetul albinelor.

Închipuirea făcea din arborele său un uriaş, care creştea singur în univers, de parcă ar fi fost arborele Vieţii veşnice; rădăcinile coborau până în abis. norii albi şi trandafirii atârnau în el ca nişte flori, luna ca un fruct, stelele mici scânteiau ca rouă şi Albano se odihnea sus, în vârful nesfârşit; şi o vijelie apleca vârful. dinspre zi spre noapte şi dinspre noapte spre zi.

Fericirea poate fi atât de puternică. Încât să nu-i poţi rezista, ca Walt când a surprins dialogul lui Dumnezeu cu sine însuşi. Dar tot atât de des o nostalgie sfâşietoare sălăşluieşte în făpturile viselor. Fericite dar singuratice, ele năzuiesc spre iubire, spre a găsi o a doua făptură pe care s-o poată îmbrăţişa ca să scape de izolarea eului. Prin spaţiu, de la o planetă la alta. ele întind braţe rugătoare său. ca în *Visul cerului*, sufletele, reuşind să se întâlnească. se contopesc şi cad în picături de rouă pe pământi Dragostea apare preutindeni. ea e la poarta Veşniciei,

marchează sfârşitul Timpului, împărăţie a îmbrăţişărilor imposibile. Când domneşte ea, nu e decât „fericire nemăsurată şi veselă cuvântare".

Dar ea nu domneşte tot timpul, şi în viziunile de groază, bântuite de fantome vâscoase. frica e atât de mare, încât poţi să şi mori.

*

* * *

Nimic nu se deosebeşte mai mult de acest lirism, făcut din părăsirea de sine în nesfârşirea cosmică, decât aceeaşi experienţă de copil tălmăcită de un poet cu simţul concretului şi la care domină tendinţa de a „aduna" universul cum şi-ar aduna propriile gânduri. E cunoscut textul lui Claudel (din *Cunoaşterea Răsăritului*): „Şi mă revăd în bătaia vântului pe craca cea mai de sus a bătrânului arbore, copil legănat printre mere. De acolo, sus, ca un zeu pe tulpina sa, spectator la teatrul lumii, cu o privire adâncă, studiam relieful şi conformaţia pământului, dispunerea pantelor şi a planurilor; cu ochiul ţeapăn ca al unui corb. privesc ţintă ţarinile desfăşurate sub arborele înde mă cocoţasem, urmăresc cu privirea drumul care, după ce se iveşte de două ori la rând pe creasta dealurilor, se pierde până la urmă în pădure. Nu-mi scapă nimic, direcţia fumului, calitatea umbrei şi a luminii, înaintarea Ucrărilor agricole, căruţa aceea care se mişcă pe drum, împuşcăturile Xnătorilor. Nu-i nevoie de ziar, unde citesc doar trecutul; n-am decât să mă Ul" e pe craca asta şi, dincolo de zid, văd dinaintea mea tot prezentul. Sendică luna; îmi întorc faţa spre ea, de aici. din această casă a fructelor. Kamân nemişcat, şi din când în când din pom cade câte un măr areti şi copt la un gând".

Profunda semnificaţie a acestor mari vise. împărţite între Dragoste şi Spaimă, se impune spiritului puţin câte puţin. Aproape toate exprimă, sub forma unei nelinişti puternice, a unei dulci nostalgii sau unei potolite împliniri, năzuinţele eului izolat care îşi resimte singurătatea ca pe o lege implacabilă a existenţei terestre, dar care sfârşeşte întotdeauna prin a zări un dincolo unde această singurătate

va lua sfârşit Chemare a făpturii iubitoare către un tărâm unde dragostea să fie în sfârşit desăvârşită; strigăt al fiinţei captive în limitele temporalului şi care îşi doreşte veşnicia. Sufletul află satisfacţie în a evoca originile nelămurite, zorii timpului, încă foarte aproape de ceea ce nu era timp, certitudinea că va fi efemeră lumea de acum, în care suntem zidiţi de vii, şi e fericit când scapă în colcăiala primordială a formelor mişcătoare şi imprecise, a metamorfozelor şi a zămislirilor. „Peştera sclipitoare a visului" arată sufletului o lumină deosebită în care obiectele devin în fiece clipă altceva decât erau mai înainte. O magie poetică transfigurează totul, într-un extaz care creşte până la înflorirea unei limpezimi desăvârşite. Iar moartea îşi schimbă sensul, din moment ce înseamnă surparea zidurilor terestre şi intrarea radioasă în azurul divin.

Visele sunt delicate „flori brodate", fluturi uşori ce trec prin veghea oamenilor; geniul lor binefăcător reînvie insulele fericite ale copilăriei, aduc sub ochii noştri sclipirea paradisului pierdut, o sursă de lumină care risipeşte pentru o clipă umbra de aici. de jos. Sfârşit al timpurilor, leac pentru rănile vieţii, porţi deschise către Eden, moarte a lumilor care sunt înghiţite, ca nişte insule efemere, în oceanul Veşniciei: toate aceste beatitudini spre care sufletul aspiră îi sunt făgăduite şi prefigurate în vis.

II

Ce măreţ spectacol, naşterea îngerului într-un om…

Ce raporturi există între aceste mari vise lirice şi viaţa nocturnă a autorului lor? E o întrebare foarte firească, fiindcă toa aceste peisaje, forme schimbătoare, senzaţii care se contopesc, caracteristicile viselor autentice. Pe alocuri însă există în ele o evidentă construcţie şi, fără ca niciodată să meargă până la alegorie, sunt în parte opera unei voinţe poetice care interpretează şi conduce fluxul imaginilor.

În caietele sale intime, Jean Paul şi-a notat foarte multe vise. Dar niciunul dintre ele nu poate fi legat direct, fie prin amănunte, fie prin tonalitatea sa generală, de vreunul sau altul dintre marile vise publicate. El observă că nu vede niciodată oameni, obiecte sau ţări

cunoscute, ci aceleaşi oraşe şi aceleaşi ţinuturi reapar fără încetare de la o noapte la alta Cerul e deseori noros, „de o culoare cenuşie, cu totul deosebită"; frecventă e senzaţia de zbor prin văzduh. O dată i se întâmplă să vadă în faţa sa personajele unui roman la care lucra – „tocmai eu, adăugă el, care nu le văd niciodată pe cele din romanele mele isprăvite!" şi, încărcând o puşcă pentru a omorî una dintre făpturile acelea, nu simte nicio remuş-care, de vreme ce ştie că această moarte nu e decât un episod al cărţii.

Jean Paul nu s-a mulţumit doar să observe visele pe care natura i le aducea în dar; el a făcut experienţe sistematice asupra vieţii onirice şi s-a străduit să-şi păstreze în clipele acelea conştiinţa trează şi să facă să intervină voinţa în fiecare clipă de vis îşi punea întrebarea: e oare un vis? Şi pentru a se convinge încerca să facă un anume gest precis. Apoi s-a străduit multă vreme să facă în aşa fel, încât să aibă vise dintre cele care îl încântau înainte de a adormi; el spune că a reuşit – ca şi Hervey de Saint-Dénis mai târziu – să zboare, să meargă unde-i place, să izgonească din zare vedeniile dezagreabile fără să se trezească, să-şi prelungească sau să-şi scurteze visul. Şi numai aceste „vise alese" seamănă într-adevăr cu visele poetice.

Când, spre dimineaţă, datorită experienţei psihologice de a intra în somn, adorm din nou, o primă visare… îmi aduce gândul mângâietor că visez. Curând capăt chiar certitudinea când încerc să zbor şi reuşesc. Zborul acesta, i timpul căruia când plutesc, când urc drept, lovind aerul cu braţele ca nişte vâsle, e pentru creier o adevărată baie de eter, voluptuoasă şi odihnitoare – dacă n-ar fi rotirea asta prea iute a braţelor mele din vis care-mi dă ameţeală şi teama că mi se înfundă creierul. Cu adevărat fericit, cu trupul şi mintea 'nilâcărate, mi s-a întâmplat să mă înalţ drept spre cerul înstelat, salutând prin Cântece edificiul universului.

În timpul visului, cu certitudinea unor puteri depline, escaladez în zbor ziduri înalte până la cer, ca să văd pe neaşteptate ivindu-se dincolo de ele un niens peisaj luxuriant; căci (îmi spun atunci), după legile spiritului şi

*

Imaginaţia trebuie să umple cu munţi şi câmpii tot spaţiul din jur, şi aşa se întâmplă de fiecare dată Mă caţăr pe creste ca să am plăcerea de a mă azvârli, şi-mi mai amintesc de bucuria atât de mare pe care am avut-o când, aruncându-mă din vârful unui far în mare, m-am lăsat legănat, topit în undele înspumate până hăt-departe.

Cu toate acestea, Jean Paul mărturiseşte că experimentele sale în legătură cu „visul provocat" nu sunt libere decât într-o oarecare măsură: „Nu poate fi împiedicată sau obţinută silit ivirea, dincolo de întunecatul abis al spiritelor, a anumitor imagini; cel mult, în anumite împrejurări fizice prielnice, e cu putinţă apariţia unor chipuri, necunoscute însă, despre care nu poţi să ştii dacă vor fi plăcute sau înspăimântătoare".

E aşadar evident că visele poetice ale lui Jean Paul nu sunt decât în foarte mică parte reflexul viselor sale nocturne. Abisurile de unde urcă imaginile graţioase ori înspăimântătoare rar i s-au deschis în somn, sau cel puţin, pentru că totuşi visa mult, nu în timpul nopţilor i s-au dezvăluit peisajele onirice şi sentimentele a căror permanenţă te izbeşte în visele scrise. De unde vine atunci această dublă mişcare, spaimă la gândul neantului, chemare la dragoste, la unirea fiinţelor, la atmosfera paradisului?

Două scurte însemnări din *Jurnalul intim* stabilesc legătura dintre vis şi experienţa trăită:

La 18 februarie 1818 am povestit în vis cum avusesem prin contemplare în copilărie, pentru prima oară, *conştiinţa eului meu*, în pragul uşii de la casă. Spuneam: conştiinţa vine dintr-odată.

18 martie 1819. Vis: mai întâi întâmplarea din acea noapte de odinioară, la Leipzig, când, după o discuţie serioasă, l-am privit pe prietenul meu Certhel; m-a privit şi el, şi amândurora ne-a fost *fiică de eul nostru*.

— Pe urmă îi spuneam lui Goethe, care pleca de la mine: „După moarte măcar aflăm ce este eul". Mă privea cu ochii plini de lacrimi, şi simţeam aceeaşi spaimă ca şi altă dată la Leipzig.

* * *

Într-adevăr, aceste două vise de la bătrâneţe reînvie în mintea lui Jean Paul cele mai hotărâtoare evenimente lăuntrice din viaţa sa, cele în jurul cărora s-au orientat toate strădaniile sale ca poet şi ca om. Autobiografia sa şi ce-i aparţine lui însuşi în copilăria eroilor săi îngăduie să urmărim strania geneză a marilor sale angoase şi a lirismului ca replică la aceste angoase. În plină copilărie la ţară, într-una dintre acele case parohiale zâmbitoare şi grave, agreabile şi tăcute, cum sunt atâtea în idilele jean-pauliene, trebuie să ne închipuim că s-a petrecut acest prim eveniment lăuntric la care se referă visul din 1818. Copilul, citind la întâmplare şi lăsându-se în voia unei contemplări solitare a naturii, a cunoscut de foarte tânăr îndoita chemare a sensibilităţii şi a spiritului critic, care avea să se transforme mai târziu într-un aprig conflict psihologic. Şi iată că izbucneşte prima descoperire decisivă:

Într-o dimineaţă, mic copil încă, mă aflam în pragul casei şi priveam la stânga, spre o grămadă de lemne de foc, când deodată îmi veni din senin, ca un fulger, ideea că *sunt un eu*, idee care de atunci nu m-a mai părăsit Eul meu se văzuse pe el însuşi pentru prima oară, şi pentru totdeauna

Această precoce putere de a se obiectiva, de a se privi ca pe un obiect de meditaţie metafizică, constituie în aceşti ani de visare un şoc ale cărui vibraţii n-aveau să slăbească niciodată şi care, în perioada de dureroasă dezvoltare care a urmat, îi va da lui Jean Paul o nelinişte permanentă, o nepotolită sete de certitudine. Această străfulgerare e prima ameninţare a furtunilor ce vor veni, prima apariţie a problemei eului, care în curând pentru Jean Paul va deveni centrul sensibil, punctul critic în jurul căruia se orânduieşte şi se hotărăşte soarta spirituală a anumitor fiinţe. I se va întâmplă atunci să evoce cu melancolie epoca fericită dinaintea cunoaşterii, copilăria pe când nu cunoşteam nici măcar un singur om, nici chiar pe cel mai apropiat: pe mine însumi – dar când îi iubeam pe toţi; când nu fusesem încă izgonit din paradisul copilăriei, pe care suntem siliţi să-l părăsim cu toţii şi

către care orice întoarcere ne este interzisă din pricina vârstei, din pricina sabiei sclipitoare şi tăioase a experienţei

Cel de-al doilea episod amintit în visul din 1819 se referă la anii cei mai întunecaţi din tinereţea lui Jean Paul: plecat, după moartea tatălui, la Leipzig, ca să studieze teologia, a dat acolo de o lume care l-a dezamăgit amar. Trăise până atunci doar din lecturi şi din elanurile sensibilităţii sale, şi acum, pe neaşteptate, se afla în situaţia de a asculta nişte profesori la care nu simţea nimic din acea nesfârşită duioşie în care întotdeauna îşi învăluise tot ce Privea inteligenţa. Şi-a părăsit curând studiile şi, urmărit de ideea ca mama şi fraţii săi trăiau într-o mizerie la fel de mare cu a sa, s-a apucat să scrie romane satirice în maniera umoriştilor englezi; jugulându-şi lirismul sentimental din adolescenţă, spera să se răzbune pe o omenire neîndurătoare şi totodată să vină în ajutorul familiei sale. Nimic mai sfâşietor decât scrisorile sale din acea vreme, în care alternează speranţele de succes cele mai naive şi, când nu mai avea altă resursă, cererile de bani adresate „pentru ultima dată" mamei. Ajunsese într-o asemenea stare de sărăcie lucie, că un burghez din vecinătate i-a interzis intrarea în grădină sub pretext că ciorapii săi deşiraţi şi veşmintele lui în zdrenţe insultau privirea. S-a întâmplat atunci acest fenomen ciudat: tăcerea aproape totală a poetului, timp de nouă ani, a aceluia care avea să fie unul dintre geniile poetice cele mai însemnate (dacă nu cele mai pure) care au existat vreodată. Până şi scrisorile trimise prietenilor săi intimi au tonul acesta sec, ironic, pe care-l împrumutase de la englezi în încercările sale umoristice. Abia câteva cuvinte, ici şi colo, scot la iveală existenţa durabilă şi adânc înfiptă în tot ceea ce într-o zi, avea să renască: evocare a copilăriei sau reminiscenţă, ca o uşoară chemare spre evaziune.

Smulge-te în gând din pământul pe care-l locuieşti, şi atunci el n-o să-ţi mai pară noroios şi va căpăta în ochii tăi strălucirea pe care o are pentru un locuitor din lună.

Dar tot ce doarme în el de când s-a născut conştiinţa de sine nu se va ivi la lumină decât profitând de anumite clipe de groază, când

contemplarea de sine va fi însoţită de o neliniște plină de angoasă. Câteodată, în cursul acestor ani de tăcere poetică, accentele acestei vechi melodii tragice s-au făcut auzite desluşit şi înfricoşător. Aşa a fost în seara în care cei doi prieteni s-au privit brusc, „speriaţi de propriul lor eu"; tot aşa, o altă noapte, al cărei „discurs funebru despre tine însuţi" rămâne în *Hesperus* ca un ecou discordant, amestecat cu sarcasm şi cu teroare: Jean Paul a notat mai târziu. Într-o tonalitate deja hoffmannescă. amănuntele acestei nopţi de 31 decembrie când. strânşi în jurul flăcării palide a unui punci. poetul şi patru dintre prietenii săi au hotărât pe neaşteptate „să se revadă morţi unii pe ceilalţi".

Era ca şi cum mâna Morţii ar fi stors sângele din feţele tuturor; buzele deveniră vinete, mâinile, albe şi prelungi; camera, un cavou funebru… în lumina lunii, un vânt tăcut sfâşia şi biciuia norii, iar în locurile unde lăsau găuri, pe cerul liber se zărea bezna care se întindea până dincolo de astriW

Pretutindeni era tăcere; anul părea că se zbate, îşi dă ultima suflare şi dispare în mormintele trecutului.

Datând din aceeaşi epocă, a fost regăsită ciorna unui vis poetic, probabil primul pe care Jean Paul a încercat să-l compună; şi e exprimată aici aceeaşi angoasă fundamentală în faţa nesigurei identităţi a eului, aceeaşi teamă a dedublării, aceeaşi senzaţie neliniştitoare de a se vedea pe sine însuşi, care vor reveni atât de des în marile opere de la maturitate şi în vise.

Nu mai ştiam ce sunt Nu mai aveam gânduri omeneşti, nu eram nici trist, nici fericit Lumea dispăruse în abis, eram singur. Ceva întunecat şi fără formă (dar nu ştiu ce, şi nici dacă nu cumva *eram chiar eu cel care îmi apăream astfel*) mă împingea să scormonesc orizontul cu privirea: în bezna neantului am văzut ceva care semăna cu vibraţiile aerului înaintea ochilor; am crezut că zăresc însuşi neantul, în jocurile şi luptele sale lăuntrice… Această arătare mi-a spus că umbrele, visele, vibraţiile sunt nişte lucruri care se numesc oameni. îi vedeam cum se contopesc şi ies unii din alţii… în sfârşit, năluca mi-a

arătat printre lucrurile cu înfăţişare de vis o formă care avea şi ea acelaşi aspect de vis; şi aceasta mi-a spus: *tu eşti*. *M-am gândit la eul meu*, *şi m-am înfiorai de frică*…

Nu sunt aici decât scurte iluminări interioare, şi Jean Paul n-are curajul să înfrunte aceste bruşte apariţii de fantome. Drama conştiinţei, începută din copilărie, capătă treptat-treptat forma unei obsesii a morţii, şi va ajunge la criza decisivă abia după repetate şi îngrozitoare şocuri. Anul 1790 va fi acela al unei lupte deschise înăuntrul acestui suflet întors în ţinutul natal, Jean Paul dusese din nou aceeaşi existenţă anevoioasă ca şi mama şi fraţii săi mai mici. Dar moartea prietenului său Adam von Certhel, apoi sinuciderea fratelui celui mai mic, care s-a aruncat în Saale pentru a-şi scăpa mama de grija de a hrăni o gură în plus, şi în sfârşit, în februarie 1790, moartea unui alt prieten, J.B. Hermann, răpus de tuberculoză, din lipsa de mijloace şi de îngrijiri, au fost trei lovituri de trăsnet care au răsunat adânc în inima aceasta de douăzeci fi şapte de ani, de prea mult timp străină ei însăşi. Şi alte împrejurări au făcut să grăbească procesul care se petrecea înăbuşit în el de la un timp: ajuns preceptor la Schwarzenbach, în Franconia, Unde trăise de la treisprezece la şaisprezece ani, Jean Paul regăseşte locurile unde i se treziseră primele sentimente. Ţinutul acesta familiar îi reaminteşte mai viu copilăria, spre care încă de atunci îi plăcea să se întoarcă în orele de nelinişte. Mai târziu a notat semnificaţia acestei întoarceri într-unul dintre acele pasaje în care învăluie în atâtea ecouri duioase o experienţă foarte precisă.

Dacă amintirile din copilărie au atâta farmec, nu-l au pentru că sunt amintiri – căci avem amintiri din toate epocile vieţii această atracţie trebuie să vină din faptul că vraja lor obscură şi amintirea acelei aşteptări a copilului, în care ne aflam pe atunci, de o bucurie nesfârşită (iluzia puterilor noastre în tinereasca lor deplinătate şi a lipsei de experienţă), ne măgulesc şi mai mult simţul infinitului

Aşadar, acest *simţ al infinitului*, căruia mai apoi îi va acorda un loc privilegiat în sufletul omenesc în general (căci în al său exista

această predominanţă", e acela care înfloreşte în momentul când îşi retrăieşte copilăria Totodată, la Schwarzenbach, el se cufundă din nou în sânul naturii unde ascultă aceeaşi lecţie pe care atât de des o vor auzi şi personajele sale în cursul experienţelor şi clipelor de extaz. Astfel, Emmanuel, într-una dintre cele mai frumoase pagini din *Hesperus*, îl va învăţa pe orbul Julius să-l descopere pe Dumnezeu în spectacolul lumii pe care-l va descrie în cuvinte pline de exaltare. Tot astfel Gustav, în *Loja invizibilă*, va simţi că înfloreşte când, ieşind din subterana unde a fost crescut, va zări splendoarea universului.

Cu toate acestea, amintirea morţii lui Hermann nu-l părăseşte, şi în iulie scrie câteva pagini despre viaţa viitoare. Primul proiect al *Lojii invizibile* se naşte din aceste meditaţii asupra morţii, asupra copilăriei, „vârsta cea mai duioasă", şi asupra naturii; întâia mare operă lirică încolţeşte profitând de metamorfoza care se anunţă. Literatorul va ceda locul poetului, magicianului: Johann Paul Friedrich Richter va deveni Jean Paul.

În octombrie 1790, el adaugă diferitelor caiete pline cu note de lectură, de începuturi de prelegeri şi de calambururi cultivate cu metodă două carnete noi. Unul se intitulează *Poezie*, celălalt e *Jurnalul*. Iar în acesta scrie următoarele rânduri în care e consemnată iluminarea corespunzând episodului cu conştiinţa eului.

Cea mai importantă seară din viaţa mea, căci am avut gândul morţii, st m-am gândit că e acelaşi lucru pentru mine dacă mor mâine sau peste treizeci de ani, că toate planurile mele, totul se va nărui în moarte, şi că am nevoie să-i iubesc pe bieţii oameni, atât de repede înghiţiţi cu peticul lor de existenţă cu tot

Iar a doua zi:

Mă liniştesc la gândul că moartea este prezentul unei vieţi noi, şi că atât de neverosimila intrare în neant nu e decât un somn.

La 25 şi la 29 noiembrie încă mai aflăm: „Gândii cu melancolie la moarte".

E vorba aici de un eveniment mult mai vast decât simplul sentiment al morţii: anume de experienţa metafizică a morţii, şi de

acum încolo gândul acesta va fi punctul central al întregii atitudini a lui Jean Paul. Încet-încet, de-a lungul acestor luni ale anului 1790, meditaţiile sale l-au condus din planul sentimentelor, unde resimţise mai întâi pierderea prietenilor săi, până la perceperea angoasei esenţiale. Pasajul acesta l-a subliniat într-o însemnare de mai târziu, în care descrie cu mai multă precizie întâmplarea din 15 noiembrie.

În seara aceea mi-am croit drum până la patul de moarte, de-a lungul a treizeci de ani; m-am văzut, cu mâna căzută ca a unui cadavru, chipul pustiit de boală, ochiul de piatră, şi am auzit discursurile delirante pe care le voi ţine în lupta din ultima noapte. Tu vei veni desigur, vis suprem, şi de vreme ce am această certitudine… îmi iau rămas-bun de la pământ şi de la cerul său: până când nu va fi îngropată adânc sub paşii altuia, inima mea va putea bate bucuroasă lângă o inimă iubită; simţurile mele, înainte de a fi închise între patru scânduri, vor putea gusta plăcerile ce-i sunt dăruite în timpul acestui drum scurt care duce de la leagăn până la mormânt: dar nu mai consider nimic important iar pe voi, semenii mei, vreau să vă iubesc şi mai mult, să vă aduc şi mai multe bucurii Cum aş putea să vă chinui, în astea două zile de decembrie care constituie toată viaţa voastră, sărmane imagini tot mai palide, tot mai pământii?

Întâmplarea din 15 noiembrie – „le doresc tuturor un 15 noiembrie" – i-a deschis lui Jean Paul lumea supranaturalului şi a certitudinilor consolatoare. Şi tocmai aici găseşte el soluţia anxietăţilor sale dintotdeauna: spaimei şi uimirii simţite faţă de sine, terorii aceluia care se apleacă asupra lui însuşi şi se descoperă siugur şi atât de părăsit, un abis pe care nu-l poate pătrunde cu Privirea şi, într-un cuvânt, un biet lucru închis în nişte limite înguste – la toată această spaimă, prost ascunsă ani şi ani de zile – a dat în sfârşit un răspuns luminoasa experienţă avută. Pentru că a înfruntat gândul morţii şi l-a depăşit, de acum înainte Jean Paul. Se va îndrepta în fiecare dintre acţiunile sale, în poezie ca şi în Vli Hă, spre o făgăduinţă veşnică, transfigurat el însuşi pentru că a îndrăznit să meargă până la capătul spaimei, va vedea lumea transfigurată, iar arta lui, ajunsă pe culmile

sale. va exprima aceeaşi metamorfoză. Jean Paul n-a fost în stare să vadă. să descrie lumea exterioară în toată măreţia ei decât în ziua când., şi-a luat rămas-bun de la ea" şi nu a mai recunoscut în ea decât limbajul, manifestarea unei alte realităţi. „Oamenii înalţi", „oamenii de duminică 4 care-l populează romanele lui Jean Paul sunt cei care, ca şi el. au ajuns să considere moartea drept naşterea într-o lume superioară şi, însufleţiţi de această certitudine, pot Răspunde în momentele de spaimă şi de recidivă prin exaltări lirice: atunci slăvesc frumuseţea unei lumi unde transpare pretutindeni prezenţa luminii făgăduite.

Curând după anul de răscruce, într-o febră poetică extraordinară, geniul lui Jean Paul, *în* sfârşit eliberat, va crea acele roma-ne unice, *Loja invizibilă*, *Hespems*, *Siebenkăs*, unde vor ţâşni, cu toată puterea de explozie a unei forţe mult timp ţinute în rezervă, atâtea imnuri în cinstea acestei lumi pe care o descoperise înăuntrul său. Totuşi, idilele din *Maria Wuz* şi din *Quintus Fixiein* vor conta umilinţa existenţelor modeste şi naive cu prospeţimea unei reconcilieri. Epoca în care a fost scris *Titan* va marca o întrerupere: Jean Paul va încerca acum de-a lungul extazelor sale să statornicească în el o atitudine mai omenească, mai pământească, în care să se contopească lumea marilor efuziuni şi aceea a idilelor. Mai puţin încrezător în extaz, pare şi mai puţin favorizat de imaginaţia sa de care s-a folosit cu atâta risipă.

În toate aceste opere, visele au o semnificaţie esenţială: mai ales datorită lor se petrece transfigurarea lumii, irupţia de lumina după viziunile beznei. Dubla înfăţişare a geografiei onirice pe care am descris-o corespunde în felul acesta, mai degrabă decât unei duble şi statornice coloraturi a viselor nocturne ale poetului, alternanţei celor mai îngrozitoare spaime şi a celor mai minunate euforii, care porunceşte întregii sale vieţi. Între viaţa profundă a lui Jean Paul şi forma visului pe care deseori o va alege pentru a tălmăci tainele sufletului său există o atât de strânsă legătură, încât se poate spune că întâmplarea din 15 noiembrie a determinat naşterea primelor sale vise

poetice importante. În mod spontan, certitudinea recent dobândită ia această formă, a visului liric: în aceste mari evaziuni caută Jean Paul să zugrăvească teroarea de altă dată, precum şi încrederea de acum. Transfigurarea realităţii; care este trăsătura distinctivă a geniului său. are astfel rădăcini adânci în cea mai profundă dramă personală; arta imaginilor şi a simbolurilor este la el, chiar şi prin forma sa. O afirmare pătimaşă ca răspuns la întrebările metafizice pe care şi le-a pus.

* * *

Dar dacă nu sunt născute de-a dreptul din visele nocturne ale lui Jean Paul, şi dacă dintotdeauna exprimă tot ce era în el mai legat de raţiunea de a fi, cum au fost obţinute aceste vise poetice? Oare Jean Paul le-a scris în anumite momente privilegiate? A păstrat din ele unele elemente de halucinaţie spontană sau provocată? Prin ce tehnică sau asceză aparte au luat naştere?

Documente destul de numeroase şi foarte precise ne îngăduie să cunoaştem metoda urmată de Jean Paul pentru a provoca aceste viziuni. Urmându-i exemplul, tinerele fete din orăşelul Hof care alcătuiau „academia iubirii" a lui Jean Paul au început şi ele să-şi scrie visele, şi schimbul activ al acestor pagini nocturne ocupă un loc considerabil în corespondenţa, aproape zilnică, între o stradă şi alta, pe un ton foarte apropiat de acela al romanelor jean-pauliene. Tânărul poet avea obiceiul de a supune părerii bunului său prieten Christian Otto toate scrisorile pe care le primea, şi, trimiţându-i într-o zi visul uneia dintre fete, adăugă: „Îţi dai seama că e un vis autentic; e extrem de bine transpus (*nachgetra umt**)". Se prea poate ca o parte din visele lui Jean Paul să fie „visate după" un vis. Şi e sigur că toate au fost scrise într-o stare de mare exaltare. Extaze ale unuia care visează în stare de trezie, dar care cunoştea prea bine lumea viselor şi avea o experienţă prea bogată pentru a nu-şi lua măcar din imaginile nopţilor sale peisajele şi unele forme simbolice. Visul care încheie *Loja invizibilă* a fost scris, după cum aflăm dintr-o scrisoare către K. Ph. Moritz, într-o singură oră, aşa cum autorul nu speră să mai aibă prilejul vreodată, şi într-o „stare vecină cu leşinul".

De altfel, se ştie că Jean Paul recurgea la tot felul de adjuvante, ca alcoolul sau cafeaua, pentru a-şi provoca halucinaţiile. Dar mai ales muzicii îi cerea el să-l transporte într-o lume nouă. În acest punct, mărturiile lui Varnhagen von Ense şi ale lui Spazier se potrivesc: Jean Paul „se aşeza la pian, improviza absolut liber, în germană în original (n.tr.).

se lăsa cu totul în voia senzaţiilor din momentul acela şi-şi nota din când în când imaginile sale într-o direcţie stabilită dinainte, desigur, dar cu atâta libertate, că deseori direcţia aceasta se schimba". Se pare că indicaţiile sunt exacte, şi se poate foarte bine imagina că Jean Paul impunea o semnificaţie generală, o idee cea –, trată fluxului de imagini pe care după aceea, inspirat fiind de ambianţa creată de muzică, îl lăsa să se nască liber. Şi nu poţi să nu admiri intuiţia lui Novalis. fără îndoială mai adevărată chiar decât îşi închipuia el însuşi, când caracteriza arta lui Jean Paul astfel: „El transpune în poezie improvizaţiile muzicale". Marile vise poartă într-adevăr pecetea acestei geneze: recunoşti aici caracterul visului, misterul său, capacitatea de metamorfoză, intensitatea senzaţiilor, a angoaselor şi a euforiilor sale; vezi această „direcţie1" impusă de spiritul autorului şi de preocupările sale, totdeauna aceleaşi; frica la gândul spaţiilor pustii, năzuinţa spre dragoste, liniştitoarea intuiţie a vieţii viitoare; în sfârşit, simţi aici acea fluiditate a compoziţiei, a stilului, acel halo care vine din faptul că orice este imagine, simbol, aluzie, acea calitate muzicală prin care Jean Paul este promotorul neîntrecut al poeziei romantice. Toate aceste vise nu se deosebesc între ele decât prin firul conducător care trece printr-un peisaj neschimbat. Şi oricare ar fi nuanţa, peste tot aflăm expresia, pe jumătate prestabilită, pe jumătate inspirată, al acelui centru sensibil din firea lui Jean Paul care i s-a revelat în clipele de durere sufletească, când îl încerca gândul morţii: motivul dureroasei izolări a oamenilor şi al liniştitorului zbor spre Infinit ca şi cel al morţii prietenilor revin sub mii de înfăţişări schimbate, trădând astfel rădăcinile personale ale viziunii.

Avem, de altfel, mai multe versiuni ale unor vise, şi le putem

urmări îndeaproape transformările. Îndeosebi primul ca dată din marile vise cosmice şi religioase, acel V/5 *ol lui Cristos mort* care avea să aibă un mare ecou în romantismul francez şi să continue să se metamorfozeze de la Nerval la Hugo, ne-a fost transmis sub mai multe forme, foarte diferite între ele. O primă ciornă, datată 3 august 1789 (deci din epoca sumbră care a pregătit înflorirea din 1790), păstrează fără îndoială în primele sale rânduri viziunea originală, vis treaz ori fantasmagorie a somnului, cine poate şti:

Încă din timpul nopţii am auzit spiritul predicând în biserică despre deşertăciunea tuturor lucrurilor.

— Văzui un prieten – cum acolo erau şi bunii, şi răii – o mină se desfăcea şi se închidea în aer pentru a-i înhăţa pe cei răi la perete, roata timpului în continuă mişcare, un schelet care tremura (sau mai bine aşa: morţii dezveliţi; cei buni dormind, având vise cereşti, cei răi, treji).

Mai târziu, Jean Paul a pus în fruntea acestui fragment de jurnal – la sfârşitul căruia pare deja să caute amănunte izbitoare pentru elaborarea bucăţii – titlul următor: „Imaginea ateismului. Nu există Dumnezeu1. Notarea directă a spaimei în faţa morţii (sinuciderea fratelui lui Jean Paul se întâmplase cu câteva luni în urmă) va sluji ca punct de plecare al multor variante. Iată o versiune mai dezvoltată unde încă mai dibuie:

M-am deşteptat şi credeam în Dumnezeu (fericit, mă rugam). Dedesubt, creşte haosul, se naşte şi moare rând pe rând: fericite fiinţe care credeţi că există un timp şi că sunteţi într-însul, nu există nimic decât o Veşnicie care vă mistuie…; o! daţi-ne nouă Dumnezeul vostru… Unde te duci, soare, cu planetele tale, în tot drumul tău n-o să găseşti nici urmă de Dumnezeu. Existenţa nu-i decât o oglindă concavă care proiectează în aer oameni inconsistenţi şi plutitori – asemenea imaginilor lanternei magice: mărunţi, apar limpede şi puternic, mărindu-se, se estompează. Natura suspină, iar viaţa unui om nu-i decât ecoul acestui suspin… Oamenii vii sunt ca cei morţi care încă mai par că trăiesc: când Moartea le atinge mâna, le-o smulge; morţii se

prind de mână. şi de fiecare dată mâna unuia rămâne într-a altuia… închizi ochii morţilor, dar ei se redeschid, şi pleoapele lor intră în putrefacţie. Dumnezeu, zugrăvit ca un ochi sclipitor, nu mai e acum decât o orbită neagră şi găunoasă…

Această a doua ciornă, care datează probabil de la începutul lui 1790, ni-l arată pe Jean Paul în căutare de imagini care mai de care mai terifiante; unele au o origine cu totul livrescă şi, ca întotdeauna, caietele unde, încă din tinereţe, Jean Paul nota ce-l impresiona în lecturile sale şi-au adus şi ele contribuţia Morţii, uscaţi de vânturile deşertului, cu mădularele smulse, figurează într-un caiet din 1786.

În vara lui 1790, Jean Paul reia viziunea asupra ateismului şi încadrează imaginile într-o fabulaţie care le sporeşte intensitatea. Se poate foarte bine imagina că în acel moment, după ce şi-a revizuit însemnările şi s-a pătruns de spiritul lor, recurge la unul dintre mijloacele obişnuite, alcool, cafea sau improvizaţie muzicală, cu scopul de a înlesni roirea imaginilor în jurul unei idei concepute dinainte. Două ciorne diferite – una din ele i-a fost trimisă lui Herder în iulie 1790 – păstrează, cu unele variante, această penultimă etapă a „visului lui Jean Paul" care poartă în momentul acela titlul *Tânguirea lui Shakespeare mort, vestind în biserică unor ascultători morţi cum că nu există Dumnezeu*. Povestitorul visează că se trezeşte într-un cimitir: mormintele sunt deschise, umbre rătăcesc pe ziduri; în interiorul bisericii, două note discordante încearcă zadarnic să se contopească într-un acord. Lângă altar răsună o voce cavernoasă vorbind unei adunări de fantome, dinaintea mormintelor deschise unde se văd cadavre fără ochi. Cadranul Veşniciei, fără cifre şi fără arătătoare, se învârte în gol. Deodată, Shakespeare începe să vorbească: „Suntem de faţă la funeraliile nocturne, tăcute, ale Firii care s-a sinucis… care ne ţintuieşte cu orbitele sale ca nişte caverne pustii, negre, uriaşe…" Evocă apoi cursa nebună a aştrilor pe cerul fără Dumnezeu, cadavrele care redeschid ochii asupra eternei absenţe, văile haosului şi omul, imagine proiectată de o oglindă concavă. Şi termină cu aceste cuvinte de groază:

Voi nu vedeţi, morţilor, grămăjoara de cenuşă nemişcată de pe altar, adică ce a mai rămas din Iisus Cristos care a putrezit?

Dar după această viziune de groază, unde reîntâlnim imaginile de odinioară, urmează trezirea care îi dă adevăratul său înţeles:

Am fost fericit că pot să mă rog lui Dumnezeu. Dar, privit printre flori, soarele lui strălucea mai roşu, luna se înălţa în purpura amurgului şi întreaga fire răsuna paşnic ca un clopot de vecernie, departe.

Nu visul acesta cu Shakespeare l-a publicat Jean Paul. Şase ani mai târziu dădea în *Siebenkäs* un text remaniat, în care poetul englez era înlocuit cu Cristos, iar absenţa lui Dumnezeu e cu mult mai atroce, proclamată astfel de către Mântuitor care, rătăcind după moarte prin spaţii, n-a văzut decât pustiu şi haos. Imagini noi, cum e aceea a şarpelui încolăcind universul cu inelele sale gigantice ca să-l strivească, sporesc şi mai mult teroarea coşmarului; dar şi deşteptarea e mai blândă, muzicală.

Când m-am sculat, soarele strălucea undeva foarte jos în spatele lanurilor de grâu şi arunca potolitul reflex al strălucirii sale roşietice pe mica lună care se înălţa la răsărit, fără auroră; între cer şi pământ, o lume fericită şi pieritoare îşi întindea aripile scurte şi trăia, ca şi mine, dinaintea Tatălui veşnic. Din întreaga fire în jurul meu şiroiau zgomote paşnice, ca nişte îndepărtate clopote de vecernie.

Metamorfozele suferite de acest important vis arată clar care este caracterul real a ceea ce Jean Paul numea „visele" sale: viziunea aceasta, pe care chiar data o leagă de întâmplarea lăuntrică din 1790, îi exprimă semnificaţia metafizică. Poate că Jean Paul se foloseşte pentru asta de o imagine iniţială care i-a apărut în cursul unei nopţi, cum o spune chiar el când îşi trimite manuscrisul unui prieten: „Primul concept al acestei bucăţi s-a arătat drept ceva îngrozitor sufletului meu, şi tremuram când m-am apucat să-l scriu". Pe urmă însă, întregul proces, în care intră o mare parte de elaborare conştientă, alături de un abandon obţinut în mod savant şi metodic, s-a petrecut la dicteul inconştientului.

Ceea ce Jean Paul numeşte „vise” sunt de fapt scene ieşite la suprafaţă din aceleaşi regiuni din care se hrăneşte feeria nocturnă, din acele pânze de imagini ascunse în noi şi care întotdeauna sunt legate de preocupările noastre, de spaimele şi speranţele noastre metafizice. Tocmai în aceste adâncuri suntem în cel mai strâns contact cu *existenţa* noastră sau cu ceea ce nu e superficial în existenţa noastră. Visul şi poezia, aşa cum îl înţelege şi o practică Jean Paul, aduc sub ochii noştri miturile unde se formulează ceea ce altminteri e informulabil, dar e centrul viu al fiinţei noastre, întreg simbolismul jean-paulian e o neîncetată aluzie la această realitate interioară a angoaselor supreme şi a afirmaţiilor esenţiale. Şi aşa se explică această libertate care-i îngăduie să intervină fără să le strice în visele sale, să schimbe simbolurile şi rânduiala lor fără riscul de a introduce o alegorie rece: căci alege totdeauna dintr-o rară bogăţie de imagini care toate au pentru el o profundă intensitate afectivă. Astfel, după ce mult timp a nutrit proiectul de a scrie un vis al Infernului în care să-şi fi exprimat încă o dată spaima de neant, el poate să transforme acest vis şi imaginile strânse în scopul acesta într-un vis „al câmpului de luptă”: aceeaşi spaimă capătă în închipuirea sa cele două feţe ale chinurilor iadului şi ale masacrului sângeros.

Cu toate acestea, unul singur dintre visele importante ajunge la o calitate cu adevărat „orfică”: Visul lui Walt în *Flegeljahre*, unde toate apariţiile şi ambianţele schimbătoare rămân intraductibile într-un alt limbaj; e lesne de ghicit că peisajele şi fiinţele acestea au ieşit din aceleaşi regiuni unde au fost zămislite şi celelalte vise ale lui Jean Paul. Dar pesemne că momentul când le-a scris fiind deosebit de favorabil, imaginaţia a lăsat curând în părăsire firul conducător ca să se abandoneze şi mai mult decât de obicei dicteului automat pur. Cadavrul lui Venus, navigând pe un fluviu în plin haos, Inamica cea rea înveşmântată în unde verzi şi spumă albă, bătând puternic din aripile sale ucigaşe; cei trei Muţi, şi „Primul Mut care-şi povesteşte sieşi cel mai vechi dintre basme”; descoperirea, printr-un perete de sticlă, a „Ţării adevărate”, unde iubirea domneşte printre flori şi copii; totul în

visul acesta e deosebit de tainic şi de adevărat

De altfel, *Flegeljahre* ocupă un loc privilegiat în opera lui Jean Paul; marile exaltări sunt aici mai rare decât în romanele precedente, dar se pare că lumina, în loc să izbucnească la intervale, orbitoare, e difuză peste tot în povestire. Spre a se revărsa, poezia ia forma „polimetrului". mic poem în proză inventat de erou şi care contrastează cu marile valuri de lirism din *Hesperus*. Chiar visul însuşi pare pătruns de o dulceaţă nouă şi de o delicată taină.

Figuri voalate treceau prin faţa mea, întrebându-mă de ce nu plâng, de ce nu pălesc. Veneau una câte una să-mi pună întrebarea asta. Tremuram ca nu cumva să se dezvăluie, monstruoase. Atunci coborâră din cer trei copii de ceară, inimoşi ca nişte sculpturi; mă priviră cu prietenie, mă salutară… Daţi-mi mâinile voastre mici şi albe şi duceţi-mă cu voi la cer", spusei ea Aşa făcură, dar le-am smuls braţele din umeri, şi căzură morţi. Şi în timp ce mă şi trezeam, văzui în depărtare un sumbru cortegiu funerar care se ducea în genunchi.

Am visat că eram învelit în pulbere. Ce fel de pulbere? Pulberea morţilor, pulberea de pe drum? Când mă trezii, era polen, şi arbori îndepărtaţi se scuturau de floare.

Iar Walt, personajul principal, exprimă ce e deosebit în fericirea ascunsă în care se scaldă povestea sa:

Era fericit fără să ştie prea bine nici cum, nici de ce; flacăra torţei sale urca dreaptă în lumea ieri încă bătută de vânturi, şi nicio adiere n-o îndoia. Nu făcu nici măcar un polimetru, fugind de constrângerea ritmului; / *se părea că el însuşi se afla în poezie*, *şi se adapta cu uşurinţă la ritmul unui alt poet inspirat*.

Aceasta e atmosfera preferată a lui Jean Paul, cea în care, departe deja de uraganele lăuntrice de altă dată, se poate lăsa blând legănat de propria sa poezie secretă, în armonie cu poezia din jur. Idila, care istorisea felul în care îl întâmpinaseră pământul şi ascunzişurile sale, se uneşte aici cu marile certitudini ale extazului, şi atunci dominantă la Jean Paul e duioşia. Duioşia aceluia care vede pământul din înaltul culmilor unde l-a purtat exaltarea, şi îl descoperă minunat

în lumina asta atât de nouă. Duioşie care, după marile călătorii prin spaţii, se adresează animalelor, firelor de iarbă, tuturor ascunzişurilor; care s-ar tupila în toate culcuşurile înguste ale păsărilor şi ale veveriţelor, ar dansa prin pulberi în soare, ar adormi odată cu satele în pacea de duminică la amiază. Generoasă duioşie, care face să fie primăvară în miezul iernii, care născoceşte culorile strălucitoare, parfumurile ameţitoare ale unei Italii de vis unde poetul n-a fost niciodată – şi încă şi mai generoasă, de vreme ce din văile severe ale Franconiei reuşeşte să creeze aceste peisaje înflorite unde cântă binecuvântate anotimpuri.

În romanele lui Jean Paul, visul e pretutindeni: nostalgia paradisului l-a făcut să-l întrevadă în grădinile rococo pline de fântâni ţâşnitoare, de stânci artificiale şi labirinturi, precum şi în nopţile înstelate în care personajele sale vorbesc despre moarte, despre viaţă şi despre Dumnezeu. Totul se metamorfozează necontenit prin sentiment, prin imagine, prin exaltări şi prin magii verbale, şi niciodată pământul nu s-a arătat mai frumos decât cântat de acest poet care ştia atât de bine să evadeze de acolo.

Niciun romantic nu va egala muzica pe care Jean Paul a reuşit s-o scoată din limba germană; la niciunul dintre ei nu s-a potrivit atât de bine acest extraordinar har al duioşiei cu instrumentul poetic. Jean Paul le va fi însă un impunător exemplu; ei vor merge mai departe decât el în voinţa de magie, în experienţele lor premeditate, în teoria poetică şi conştiinţa limpede a esenţei poeziei. Dar vor reuşi tocmai pentru că nu vor fi atât de firesc poeţi, atât de spontan creatori. Vor vorbi de transfigurarea tuturor lucrurilor, de contopirea visului cu starea de veghe, de schimbarea lumii în poezie şi de cunoaşterea tainelor nopţii, dar nu vor lăsa în urma lor nicio operă în care transfigurarea universală să fie desăvârşită ca la Jean Paul.

III

Nimic nu m-a emoţionat vreodată mai mult decât domnul Jean Paul.

JEAN PAUL

Jean Paul a formulat o psihologie şi o estetică a visului care au avut la rândul lor ecou în teoriile romantice, căci acela pe care romanticii francezi îl socoteau, după mărturia unui singur… Vis", incomplet tradus de doamna de Staël. drept un vizionar delirant, a fost în acelaşi timp şi un observator exact, plin de răbdare, un psiholog de o mare delicateţe şi un introspectiv ajutat de absenţa oricărui sistem preconceput Totuşi, observaţiile sale asupra vieţii onirice, pline de priviri divinatorii, sunt totdeauna orientate spre estetic; credincios şi aici experienţei personale, el nu recurge la analiza fenomenelor psihice decât în măsura în care poate astfel clarifica tainicele origini ale creaţiilor geniului. Cele trei tratate consacrate acestui subiect: *Magia naturală a imaginației*, în 1795, *Despre vis*, în 1798, *Privire asupra lumii onirice*, în 1813, sunt rodul unor observaţii metodice şi totodată primele reflecţii ale poetului asupra propriului geniu. Dacă încearcă să cunoască mai profund evenimentele din timpul somnului e pentru a face şi mai strânsă analogia pe care o stabileşte între vis şi poezie.

Jean Paul cunoaşte foarte bine legătura care există între visele şi pornirile noastre inconştiente; nu ignoră că deseori imaginile onirice trădează ceea ce personalitatea noastră construită, morala noastră „dobândită", preferă să lase în umbră.

Fondul de religie sau de negaţie pe care l-am adus cu noi născându-ne, sau, în alţi termeni, întinsul ţinut bântuit de instinctele şi pornirile noastre, urcă la suprafaţă în ceasul al doisprezecelea al visului şi ne apare într-o întrupare mai greoaie… Visul aruncă înfricoşătoare lumini în adâncurile grajdurilor lui Augias şi Epicur. clădite acolo în noi; zărim rătăcind în libertate, prin noapte, sobolii sălbatici şi lupii pe care raţiunea din timpul zilei îi ţinea înlănţuiţi.

Dar Jean Paul nu se opreşte decât în trecere la acest aspect tenebros al viselor şi se întoarce iute la lumina lor, la graţia, la paradisul lor de necrezut El nu-i dintre cei care se complac în noroaiele lui Augias, după cum nu e nici dintre cei care le ignoră.

Abisurile inconştientului i se par mai puţin demne de atenţie decât comorile şi revelaţiile sale. Şi iubeşte visul pentru poezia din el.

Primul dintre cele trei tratate e în această privinţă cel mai revelator; datează din anii de după înflorirea marelui lirism jean-paulian şi păstrează urma uimirii pe care trezirea la poezie a provocat-o la omul de treizeci de ani. Marile sale romane, atât de puţin construite, i-au permis să urmărească în el însuşi opera spontană a imaginaţiei prefăcând obiectele în simboluri, în semne inteligibile ale noilor sale speranţe şi ale celor mai apropiate extaze. Şi slăveşte aceste meleaguri în care lumea nu mai e întru totul lumea.

Visul e valea Tempe, patria imaginaţiei; muzicile care se aud în această Arcadie crepusculară, câmpiile elizee care o acoperă, arătările cereşti care o populează nu suferă comparaţie cu nimic din ce oferă pământul; şi mi-am spus de multe ori: dacă omul se deşteaptă din atâtea vise frumoase, din cele ale tinereţii, ale speranţei, ale fericirii, ale dragostei: ah! de-ar putea (căci atunci le-ar putea primi pe toate înapoi) să rămână mai mult timp măcar printre visele din timpul somnului.

Jean Paul abia dacă deosebeşte visul nocturn de visul pe care-l cerem poeziei sau muzicii. Poetul se aseamănă geniului viselor, deoarece, ca şi el, recreează lumea ca să se ivească tainicele melodii ale supranaturalului. Şi subiectivismul romantic e anunţat în raiduri ca acestea, atât de apropiate de Novalis:

Ah! numai înăuntrul nostru putem percepe adevărata armonie a sferelor, iar geniul inimii noastre ne învaţă melodiile sale, ca la păsări, numai când e întuneric în colivia noastră pământeană.

Şi tot ca romanticii, Jean Paul apreciază în scenele onirice acea libertate cu care spiritul creează personaje şi dialoguri. *Visul este poezie involuntară*, iar visătorul împrumută figuranţilor din drama sa cuvinte care-i descriu în esenţa lor profundă. E un adevărat Shakespeare lăuntric. Şi Jean Paul, într-o bruscă străfulgerare în care recunoşti experienţa unui mare creator, defineşte actul creaţiei poetice cu o precizie demnă de Rimbaud:

Adevăratul poet. când scrie, e doar auditorul, nu şi stăpânul personajelor sale; adică el nu compune dialogul însăilând cap la cap

replicile, după o stilistică a sufletului pe care să fi învăţat-o cu trudă; ci, ca şi în vis, le Priveşte acţionând, în viaţă, şi *le ascultă*… E firesc ca în vis figuranţii să ne surprindă prin unele răspunsuri care le-au fost totuşi inspirate de noi; şi în starea de veghe, fiecare idee ţâşneşte ca o scânteie, şi totuşi o punem pe seama efortului. În vis ne lipseşte însă conştiinţa efortului; trebuie să raportăm ideea la persoana care ne apare şi căreia îi atribuim acest efort.

Acest pasaj, atât de încărcat de sensuri adânci, anunţă teoria inspiraţiei care va fi precumpănitoare în a doua generaţie de romantici. În poezie ca şi în vis, frumuseţea, imaginea revelatoare, ou e opera noastră, nu ţine de elaborarea conştientă. Poetul şi visătorul sunt pasivi: ei ascultă limbajul unor voci lăuntrice şi totuşi străine, care se ridică din adâncurile lor fără ca ei să poată face altceva decât să salute ecoul unui discurs divin.

În frumos ca şi în oroare, visul creează dincolo de experienţe, dincolo chiar de îmbinarea lor; el ne oferă în acelaşi timp cerul, iadul şi pământul.

Aşadar, visul depăşeşte în toate direcţiile datele stării de veghe; deşi prin simbolurile sale e legat adânc de evenimentele cele mai personale, el ne pune totodată în comunicare cu tot ce, ascuns în noi. e mai mult decât individual: ne duce până la acele adâncimi lăuntrice unde, în sfârşit, despuiaţi de particularităţi, nu suntem altceva decât creatura în faţa destinului său, în faţa sorţii sale pământeşti, a cărei deplină semnificaţie nu apare clar decât dacă se prelungeşte spre lumina cerească şi spre tenebrele infernului.

Jean Paul a deschis calea romantismului; poţi să-l „clasezi" printre adevăraţii romantici sau să-l desparţi de ei, asta nu-i decât micul joc al istoricilor literari, şi e de ajuns să se dea mai întâi definiţiile necesare. Sigur şi important e faptul că el a fost primul care a observat profunde afinităţi între cunoaşterea visului şi experienţa sa estetică. Drama conştiinţei, aşa cum i se impunea lui, l-a dus în mod obligatoriu la această transfigurare a universului care dă strălucire fiecăreia dintre operele sale. El începuse să dizolve într-un mare val de

muzică toate datele exterioare şi interioare, pentru că avea nevoie să se scalde necontenit în fluviul extazelor, al beţiilor, al imaginilor. Şi fiindcă era înzestrat cu extraordinar geniu muzical, fiindcă ştia că nimeni altul să ascu spontan vocile din adâncuri, el a fost un adevărat suveran „magiei naturale".

Fiecare dintre cei ce vor veni după el va fi condus pe căi diferite spre aceleaşi ţărmuri. Dramele cunoaşterii nu se repetă niciodată, ţâşnirea poeziei e totdeauna unică. Şi oricum există ceva care îl deosebeşte pe Jean Paul de toţi poeţii generaţiei următoare: la aceştia, magia nu mai e „naturală"; ea e deliberată, e o metodă a unor oameni care cunosc preţul beţiilor şi al exaltărilor, dar care păstrează cu toţii un înalt grad de conştiinţă. Niciodată nu vor regăsi duioşia, nu vor mai şti ce înseamnă fastul imaginilor supraabundente, ce semnificaţie de neînlocuit conţine un minut de uluire totală.

Urmărit de ideea „dublului" şi de obsesia dualismului său, Jean Paul le scapă cu totul în clipa când visează, şi chiar acest dualism nu e la el niciodată ceea ce va fi la toţi urmaşii săi: coexistenţa perpetuă a unui eu care trăieşte şi visează şi a unui alt eu care asistă ca spectator critic în faţa spectacolului vieţii şi al visului.

Mai mult decât pentru oricare alt motiv, Jean Paul a iubit visul pentru că-l transporta în ţinuturile copilăriei; întoarcerea la naivitatea uluită a primei vârste a rămas răspunsul său preferat la neliniştile omului matur. Clipa când se trezise la conştiinţă fusese pentru el intrarea în sfera dualismului unde sălăşluieşte ameninţarea morţii. Dar îndrăgostit de unitate şi de nevinovăţie, regretând vremea când lumea era infinită, el a cultivat toate mijloacele care îngăduie reconstituirea unor orizonturi fără limite, luminate de o lumină curată.

Vârsta de aur a rămas în trecut, şi toată magia jean-pauliană încearcă să reînvie paradisul acesta pe pământ: nimic nu anunţă încă ambiţia prometeică a „romanticilor" şi a „poeţilor blestemaţi", voinţa lor de a cuceri pentru omenire puteri noi şi suverane. Fiindcă în fiecare minut el recreează literalmente lumea în jurul său. Jean Paul nu s-a gândit niciodată să caute o metodă pentru a o cuceri; avea nevoie de o

atmosferă angelică şi fusese hărăzit cu darul de a crea această atmosferă. Şi putea spune cu un profund umor:

Nimic nu m-a emoţionat vreodată mai mult decât domnul Jean Paul. S-a? sezat la masă. şi prin cărţile sale m-a corupt şi m-a transformat. Acum, mă 'nflăcărez singur.

CAPITOLUL XI;

Luceafărul de dimineaţă.

Cenuşa trandafirilor pământeşti e pământul din care se nasc trandafirii cereşti. *Luceafărul de seară nu e oare* luceafărul de dimineaţă *pentru antipozi*?

<? NOVALIS

Faimosul vis al „Florii albastre" cu care se deschide romanul lui Novalis *Heinrich von Ofterdingen*, e alcătuit din elemente şi imagini foarte aproape de marile vise jean-pauliene; regăsim aici ceva din aceeaşi geografie ciudată, roci cu crăpături adânci, torente în susul cărora urci fără greutate, lumină imaterială care se răspândeşte în toate lucrurile şi-l umple pe spectator de o fericire neobişnuită. Şi totuşi, câtă deosebire! Cu toate viziunile rapide şi schimbătoare de la început, visul întreg e mai logic, mai aproape de alegorie decât viziunile lui Jean Paul. Chiar limba lui Novalis, mai dură, mai răspicată, nu creează acel vârtej de senzaţii la care ajunge fără încetare extazul lui Jean Paul; senzaţiile sunt clare, fără acea permanentă difuzie şi confuzie care reuşeau să stârnească o armonie atât de muzicală. Imaginile nu se fugăresc unele pe altele, nu se distrug între ele prin însăşi supraabundenţa lor, lăsând reale numai spaţiile infinite: la Novalis, mişcarea e cu totul opusă acestei evanescenţe şi înfloriri neîncetate. Viziunea e mai concentrată, părăseşte zările şi luminile lor, pentru a se mulţumi să contemple Floarea, precisă şi simbolică. Şi, de altfel, visul e străbătut de un straniu erotism, amestecat cu spiritualitate: paradisul lui Novalis nu e dobândit la capătul spaimei şi la ieşirea din insondabile abisuri, nu poţi ajunge acolo urmând mersul căilor lactee, al nebuloaselor şi al nenumăraţilor sori. Adierile spiritului răspândesc un aer sacru şi curat cu care se îmbină

voluptatea straniu de diafană a undelor feminine şi apariţia unui chip copilăresc.

Pe măsură ce înaintezi în lectura romanului, semnificaţia acestui vis şi a atmosferei onirice se îndepărtează şi mai mult de orice asemănare cu Jean Paul. Şi, în primul rând. viziunea joacă în întregul operei un cu totul alt rol decât în *Loja invizibilă* sau în *Hesperus*. Mai strâns legată de acţiune şi de viaţa personajelor, ea nu are doar rolul de a deschide un registru poetic, o spărtură spre cer. Departe de a se lăsa în voia imaginilor muzicale, poetul se conduce după un plan şi foloseşte conştient visul, cu toată luciditatea, pentru a îndruma paşii eroului său.

Ne aflăm mai aproape de tradiţia populară: desigur, nu de spontaneitatea, de naivitatea acesteia, ci de moştenirea preluată cu bună ştiinţă de un scriitor care o foloseşte în scopuri foarte precise. Şi nu numai în cadrul visului, vastele păduri pe care le străbaţi evocă basmele germane, atât de des reluate de romantici, dar chiar şi în economia romanului, sensul visului e potrivit credinţelor străvechi. Când Heinrich îi povesteşte tatălui întâiul său vis, acesta îşi aminteşte că odinioară a văzut imagini foarte asemănătoare; dar ridică din umeri: el aparţine generaţiei raţionaliste, pentru care „visele sunt nişte minciuni”.

Dimpotrivă, Heinrich, pentru care poezia îşi va desface curând aripile, crede în esenţa superioară a viselor; el nu va nesocoti, ca tatăl său pe vremuri, avertismentul Nopţii şi nu se va întoarce netulburat în viaţa de toate zilele. De acum înainte, existenţa sa are o ţintă: ţara întrezărită, împărăţia florii albastre; încă de pe acum el crede că acest paradis zărit în timpul nopţii e mai real decât universul obişnuit Îi va asculta vocile, de-a lungul altor vise şi a altor forme de presentimente, în tot timpul aventurilor sale. Floarea miraculoasă caută el în călătoria sa. iar în Thuringia, în faţa zorilor care se ivesc, zările albastre, amintindu-i năluca, fac să se înalţe în el „vechile melodii ale sufletului”.

Neîncetat, între peisaj şi tainele inconştientului se stabileşte o relaţie stranie în care intră blândeţe şi calmă convingere. Depărtările,

câmpiile întinse, zorile şi amurgurile constituie o ambianţă naturală care favorizează aceste zămisliri lăuntrice. Când Heinrich şi bătrânul său dascăl pleacă să exploreze văgăuni subpământene, clarul de lună e cel care creează acea subtilă armonie de vis şi spectacol vizibil.

Seara era caldă şi limpede. Luna răspândea strălucirea ei blândă peste dealuri, trezind în toate făpturile vise ciudate. Ea însăşi, asemenea unui vis al soarelui, domnea peste lumea viselor, o lume atât de concentrată în sine; ea aducea din nou natura, împărţită în nenumărate fragmente, în vremea obârşi – lor ei fabuloase, când fiecare sământă, acolo în somnul său singuratic şi nePrihănit. năzuia în zadar să se desfăşoare în toată plinătatea fiinţei sale nesfârşite.

E aici mai mult decât o corespondenţă între lumina de afară şi ambianţa sufletească. Lumina mistică a lunii nu favorizează doar dulcea reverie: ea îngăduie lucrurilor să iasă din aşezarea lor obişnuită, să se regrupeze după o ordine mai poetică, adică potrivit unei libertăţi care corespunde libertăţii spiritului omenesc. Universul se întoarce la originile sale, la vremea dinainte de fixarea formelor şi a speciilor, recâştigă acea indeterminare când totul e încă în starea devenirii dintâi; în faţa acestui spectacol, spiritul e cuprins de o uimire salvatoare care e elementul firesc al poeziei: totul e nou în sine şi în afară de sine, totul e asemenea zilei dintâi a creaţiei. Cum spune unul dintre discipolii din Sais:

Omul, gânditor, se întoarce din nou la funcţia de început a existenţei sale, la contemplaţia creatoare, în punctul unde naşterea şi cunoaşterea se aflau în cea mai minunată legătură reciprocă, la acea clipă creatoare a adevăratei desfătări când fiinţa se fecundează ea însăşi.

Toate aceste revelaţii lăuntrice, poezie, gândire, contemplaţie, memorie şi reminiscenţă, se aseamănă prin aceea că ne scot din succesiunea obişnuită a faptelor pentru a ne transporta într-o altă durată, într-un timp „nou-născut”. Tocmai de aceea amintirea ne oferă, asupra propriei noastre stări ca şi asupra aceleia a lumii, o viziune mai profundă decât senzaţia prezentului: simpatia esenţială care leagă

fapte îndepărtate îndată ce acestea scapă cât de cât din captivitatea ambianţei nemijlocite. În consecinţă. Heinrich are în fiece clipă impresia de lucru „deja văzut"; personajele din vise şi cele întâlnite în călătorie se confundă, peisajele din copilărie şi ţinuturile pe care le descoperă au între ele ciudate asemănări.

În toată această primă parte a romanului sunt semne constante care îi avertizează pe erou şi pe cititor că realitatea aparentă nu e ultima realitate; dincolo de ea există un alt plan, mai bogat în semnificaţii, care e cel al adevăratei Naturi şi totodată al profundelor percepţii lăuntrice. Acest dincolo, totuşi, nu e absolut inaccesibil: încă de aici, de jos, putem încerca să atingem, să percepem în noi şi dincolo de noi prezenţa a ceva care ţine de acolo.

Lumea superioară e mult mai aproape de noi decât ne închipuim de obicei. *Încă de aici*, *de jos*, trăim în ea şi o percepem, strâns îmbinaţi îl ţesătura naturii pământeşti.

Încă de aici, de jos, *hic et nunc*; iată cuvântul-cheie, afirmaţia esenţială a romantismului lui Novalis şi ceea ce, mai mult încă decât atmosfera precisă a viselor sale, deosebeşte ambiţiile lui de cele ale lui Jean Paul. Intervine un element nou, un element de voinţă şi de încredere în cele pământeşti: nu trebuie neapărat să năzuieşti la dispariţie, să aştepţi de la moarte adevărata naştere într-o stare divină. Omul, dacă ştie s-o vrea, poate să tragă nădejdea de a cunoaşte. Încă de pe acest pământ, plinătatea bucuriei divine. În timp ce, pentru Jean Paul, starea lirică însemna a te lăsa în voia unei muzici exaltante, unei ameţeli atât de plăcute care te smulge de pe pământ, Novalis îşi face despre poezie o idee mult deosebită: visul şi conştiinţa se confundă aici, desigur, dar într-o nouă relaţie. Poetul „n-ar putea fi îndeajuns de chibzuit Elocvenţa adevărată, melodioasă cere un spirit cuprinzător, calm şi atent N-ajungi decât la o sporovăială confuză dacă inima ţi-e bântuită de un torent năvalnic care topeşte atenţia într-o toropeală goală de gânduri". Însăşi condiţia poeziei e o totală prezenţă de spirit în care te simţi stăpân pe lucrurile toate şi capabil să ordonezi cursul imaginilor... Poezia, spune poetul Klingsohr în romanul lui Novalis,

cere înainte de toate să fie tratată ca *o artă a rigorii*. Redusă la o simplă desfătare, încetează a mai fi poezie".

Limba, adaugă Heinrich, e într-adevăr un mic univers de semne şi sunete. Iar omul, aşa cum e stăpânul acestuia, ar vrea să fie şi stăpânul marelui univers şi să facă din el expresia liberă a lui însuşi. Şi tocmai în această bucurie de a revela în lume ce este în afara ei, de a realiza năzuinţa esenţială şi cea dintâi a fiinţei noastre, se află originea poeziei.

Parcurgând însemnările lui Novalis putem întrevedea din fina-wl romanului rămas neterminat că trebuia până la urmă să ducă la triumful poeziei, concepută ca un instrument de reconciliere mă-§ că, de transfigurare reală a lumii. După moartea Matildei, durerea îi îngăduie lui Heinrich să depăşească starea premonitorie în care se aflase din momentul visului: el atinge un stadiu superior, Cu adevărat magic, acela al Conştiinţei depline: atunci dispar fără Urme timpul şi anotimpurile, precum şi domnia soarelui; ar fi de ajuns un singur cuvânt ca să reîmpace umbra cu lumina, să facă să lzt>ucnească razele strălucitoare ale Veşniciei.

Când umbra şi lumina iar Uni-s-or cu seninul clar şi-or recunoaşte-n basme unii Istoria din veci a lumii, De numai *un* cuvânt miraculos Natura va fugi, ce-i azi.

„Lumea devine vis, visul devine lume". Deci „visul" despre care e vorba în *Ofterdingen* e altceva decât simplul vis nocturn: este manifestarea unei realităţi invizibile şi totodată expresia unei Conştiinţe superioare, accesibilă graţie magiei poetice şi menită să rezolve într-o zi contradicţiile fundamentale ale vieţii. În sensul acesta, visul nu se mai opune conştiinţei; ceea ce *încă* e vis. pentru fiinţe ca noi. Într-o zi va fi conştiinţă totală. Fragmentele lui Novalis precizează în termeni filosofici această doctrină, pe care tocmai am văzut-o în expresia sa mitică. La aceste ambiţii „magice". Novalis a ajuns datorită celor două experienţe conjugate: a vieţii şi a visului.

* * *

La drept vorbind, nu ştim mare lucru despre visele lui Novalis;

câteva fragmente ne îngăduie totuşi să presupunem că, fără să li se dedice cu perseverenţa unui Jean Paul ori a unui Lichtenberg, Novalis a făcut câteva observaţii directe asupra vieţii sale nocturne. A tras de aici învăţăminte asupra firii noastre, şi mai ales a găsit modelul acestei îndoite metamorfoze, a noastră înşine şi a lumii, la care năzuia:

Visul scoate la iveală într-un mod straniu uşurinţa cu care sufletul nostru pătrunde în fiece obiect – şi se transformă pe loc în acel obiect.

Şi el leagă din nou visul de ambiţiile sale poetice când scrie: „Visul e adesea semnificativ şi profetic, pentru că e o manifestare a Sufletului naturii – şi se întemeiază aşadar pe asocieri. E semnificativ *ca şi poezia* – dar tocmai de aceea are o semnificaţie nesupusă vreunei reguli – e *liber în mod absolut*".

Novalis n-a plecat de la observarea visului nocturn, dar asemenea afirmaţii, ca şi marea importanţă pe care şi în alte părţi

Traducere de Aurel Covaci.

O acordă visului, constituie rodul unei alte experienţe: nu numai a unei experienţe introspective şi psihologice, dar şi a unei aprofundări, prin propria sa viaţă, a destinului omenesc. E neapărat nevoie să cunoaştem etapele acestei cuceriri metafizice pentru a pricepe intuiţiile lui Novalis asupra valorii viselor în viaţă şi în poezie.

Novalis s-a dezvoltat pe mai multe căi deodată: o curiozitate intelectuală extraordinară şi o precizie a spiritului, care n-are nimic de-a face cu tânărul şubred şi graţios din legenda creată de Tieck, l-au împins să întreprindă o uriaşă anchetă asupra ştiinţei umane. Iniţiat în toate ştiinţele, le-a folosit într-un mod cu totul deosebit, dovadă predilecţia sa pentru matematici. Toate înclinaţiile profunde ale fiinţei sale îl mânau să caute, ajutându-se de dobândirile cele mai diferite ale ştiinţei, o *formulă* a universului, unică şi suverană, care să confere omului puteri nelimitate.

Fiind însă înainte de toate un spirit religios, dornic să afle tainele şi mişcările sufletului, el a redus la experienţa sa personală ceea ce pentru alţii rămânea constatare obiectivă. De aceea, mare

iniţiator al filosofilor Naturii, el îi depăşeşte pe toţi, şi din pricina aceasta, deşi regăsim sub pana sa unele dintre afirmaţiile pe care le-am întâlnit deja la Schubert, la Carus şi la emulii lor, numai la Novalis ele au puritatea şi limpezimea aceea de cristal. Privilegiu al poetului, care dă fiecărui cuvânt sensul cel mai de neînlocuit pentru că raportează fiecare cuvânt la propriul său destin spiritual.

II

De atunci, *eu nu mai sunt de aici*.

Se ştie ce fapt de viaţă a fost punctul de plecare a ceea ce numea idealism magic. După anii febrili când lectura vorace a tuturor poeţilor alterna cu perioada de viaţă mondenă de sentimental fluşturatic, la douăzeci şi doi de ani, Novalis s-a logodit cu micuţa Sophie von Kiihn, copilă de treisprezece ani, ştears % analfabetă aproape, capricioasă şi, chiar şi pentru vârsta ei, foarte copilăroasă. Dragostea aceasta neobişnuită, când exaltată la culme. când destul de detaşată pentru a face loc unei clarviziuni nemiloase asupra copilei şi a mediului în care trăia, probabil n-ar fi durat mult timp dacă n-ar fi fost boala care pusese stăpânire pe fetiţă; s-a stins văzând cu ochii. În timp ce începea să înflorească în ea acea emoţionantă poezie care îi aureolează pe adolescenţii deja marcaţi de apropierea morţii. Novalis. care purta în el însuşi germenele funest, a fost cuprins de exaltare la această ameninţare; în ultimele luni din viaţa logodnicei sale s-a arătat în permanenţă agitat, încercând „să uite coşmarul destinului său", persuadându-se că cenuşa trandafirilor pământeşti e pământul din care se nasc trandafirii cereşti. Luceafărul nostru de seară nu e oare luceafărul de dimineaţă pentru antipozi?... Imaginaţia mea (adaugă el) creşte pe măsură ce descreşte speranţa – iar când aceasta din urmă va fi înghiţită cu totul, lăsându-mi doar o piatră de hotar, imaginaţia mea va fi destul de puternică încât să mă înalţe până pe tărâmurile unde voi regăsi tot ce pierd aici.

Scrisoarea aceasta, scrisă cu câteva săptămâni înaintea morţii Sofiei, îşi propunea încă de pe atunci asceza şi efortul extraordinar pe care Novalis îl va încerca după ce catastrofa se va fi săvârşit, iar primul

moment de prăbuşire sufletească va fi fost depăşit.

Într-adevăr, când are loc fatalul eveniment, Novalis se lasă pradă, timp de câteva zile, unei descurajări totale care nu îngăduie nicio mişcare de revoltă, iar când vrea să-şi revină în fire. primul său gest e să privească mormântul Spphiei ca pe „magnetul noii sale vieţi şi locul propriei sfinţiri". Îşi făgăduieşte mai întâi s-o urmeze în moarte, „logodnă şi aceasta. Într-un sens superior", şi pentru a prinde curaj invocă predestinarea datelor: la 15 martie (1795) s-a logodit, la 17 martie (1782) se născuse ea. la 19 martie 1797 a murit, la 21 a aflat el ştirea: „N-aş putea deci să sper că o voi urma la 23?" (Ciudat e că Novalis moare la 25 martie 1801.)

Câteva zile mai târziu, îi scrie prietenului său Just:

Dacă am trăit până acum în prezent şi cu speranţa fericirii pământeşti, *de* acum înainte trebuie să trăiesc numai în viitorul cel adevărat, cu credinţa în Dumnezeu şi în nemurire. Va fi cumplit să mă despart de lumea asta pe care am studiat-o cu atâta dragoste; recidivele îmi vor pricinui clipe de teamă. Dar ştiu că există în om o forţă care, înconjurată de solicitudine, se poate dezvolta într-o stranie energie.

Măreţ act de credinţă în resursele sufletului omenesc. Din acest moment, din tot ce are în el, Novalis va voi să profite cât mai mult, să acorde fiecărui fapt cea mai înaltă valoare religioasă. Oricare ar fi evenimentul, el va crede că omul e în stare să-l transfigureze, să facă din el punctul de plecare al unei cuceriri. De la o scrisoare la alta, chemarea morţii se repetă, se precizează: în loc să-şi dorească o moarte imediată, va ajunge foarte repede să accepte să trăiască, cu condiţia ca această nouă existenţă să fie o educaţie în care nu va înceta să nimicească în gândirea sa viaţa însăşi. Ca moartea, contemplată clipă de clipă, să poată da până la urmă oricărui lucru adevăratul său sens – iată dorinţa care-i îngăduie ciudate explozii de încredere şi de bucurie. La mai puţin de o lună după moartea logodnicei sale, la 13 aprilie, îi scrie lui Friedrich Schlegel că apropierea mormântului Sofiei exercită asupra lui o atracţie mereu mai puternică şi mai consolatoare.

A venit pentru mine toamna, şi mă simt atât de liber, şi de obicei atât de sănătos – pot încă să mai dau câte ceva. Şi iată, îţi spun asta ca pe o afirmaţie sfântă: de pe acum văd limpede că moartea ei a fost o întâmplare divină – cheia tuturor lucrurilor – o etapă miraculoasă şi binevenită… Iubirea mea a ajuns o flacără care consumă treptat-treptat tot ceea ce e pământesc.

Aşadar, sinuciderea pe care şi-o propune Novalis e un act pur spiritual. De acum încolo, el nu renunţă la existenţă, dar va trăi în aşa fel încât moartea Sofiei să-i fie centrul, şi tot aţintindu-şi privirile asupra ei să sfârşească prin a muri, într-un veritabil miracol al voinţei conştiente. *Jurnalul intim*, pe care Novalis l-a început la 18 aprilie 1797, la o lună după eveniment şi la patru zile după moartea fratelui său Erasmus, relatează progresul acestei revărsări a invizibilului în viaţa reală, progres amestecat, aşa cum prevăzuse, cu multe recidive. Aproape în fiecare zi, în cursul celor două luni şi jumătate ale acestei tentative, e silit să noteze Şovăieli, distracţii, gânduri tulburi. Nu-i uşor să trăieşti împotriva vieţii; aceasta se răzbună prin mijloace umilitoare, vorbărie, deşteptări ale senzualităţii, lăcomie, uscăciuni ale sufletului care s-ar vrea mai mult mişcat de amintire. Dar uneori şi exerciţiile unei asceze veritabile îşi au roadele lor: Novalis reuşeşte s-o vadă mult timp pe Sofia prezentă alături de el. În mai, o şedere la primingen, la părinţii Sofiei, şi vizitele zilnice la mormântul ei întreţin exaltarea ducând-o până la extaz:

Clipe fulgerătoare de entuziasm – spulberam mormântul dintr-o suflare, ia pe un morman de praf – secole erau asemenea unor clipe – o simţeam atât aproape – din clipă în clipă aşteptam să apară…

A doua zi notează la mormânt cuvintele „câteva momente de bucurie sălbatică”. Dar într-o altă zi, cu toată voinţa „de a reduce totul la ea”, se simte abătut şi încearcă „toată descurajarea situaţiei” sale. Părăsind Griiningenul şi „dragul mormânt”, îşi notează: „Cu cât scade durerea simţurilor, cu atât cresc doliul spiritului şi un fel de disperare calmă. Lumea se face mai stranie. Lucrurile mai indiferente. Şi totul, în mine şi în afara mea, devine cu atât mai luminos”.

În el persistă teama de a nu-şi vedea dorinţa de moarte confundându-se cu o fugă; asta nu vrea. Nu ca să se refugieze în moarte caută el să se smulgă din viaţă, ci pentru a desăvârşi un act care are valoarea unui progres absolut „Moartea mea trebuie să fie dovada sentimentului pe care-l am pentru cea mai înaltă realitate, un sacrificiu autentic – nu o fugă – nu o soluţie de compromis".

Uneori îşi închipuie că a ajuns la acea dezadaptare la viaţă, şi deja îşi strigă victoria: „O singurătate de nespus mă înconjoară de la moartea Sofiei. – odată cu ea, lumea toată a murit pentru mine. De atunci, *eu nu mai sunt de aici*".

Câteva fragmente, care se succed la mici distanţe unele de altele în caietele de însemnări, rezumă adevăratul înţeles al acestei experienţe:

Adevăratul act filosofic e mortificarea de sine: acesta e începutul real al oricărei filosofii, scopul tuturor aspiraţiilor discipolului filosofiei. singurul act care corespunde condiţiilor şi tuturor caracteristicilor unei acţiuni transcendente.

Am pentru Sofia un sentiment religios – nu dragoste. O iubire absolută, independentă de inimă, întemeiată pe credinţă, e de fapt o religie.

Iubirea poate, prin *voinţa absolută*, să se transforme în *religie*. Nu te arăţi demn de Fiinţa supremă decât prin moarte (acea moarte a împăcării).

*

Experienţa pe care o urmăreşte Novalis în aceste luni critice din viaţa sa tinde deci să treacă în planul credinţei ceea ce pe plan uman nu e decât un accident, să ridice la o nouă putere datele propriei sale istorii, şi asta printr-un act de voinţă. E adevărat că, într-un sens, ambiţia lui dă greş: e prins iarăşi de viaţă, de prietenie, de un nou zel pentru studiu, şi nu s-au scurs nici doi ani că încheie o nouă logodnă, cu Mie de Charpentier. „Marele său proiect", „chemarea către invizibil" par distruse pentru totdeauna prin această reîntoarcere la o activitate intensă şi multiplă. Dar asta nu-i adevărat decât dintr-un anumit unghi,

acela al faptelor aparente, pe care o voinţă, chiar mai bărbătească decât aceea a lui Novalis, nu reuşeşte să le modifice. În realitate, lăuntric, Novalis s-a schimbat atât de mult, încât totul. Începând din acele luni ale lui 1797, capătă în jurul său o înfăţişare foarte diferită Recentele ediţii ale scrierilor sale şi studiul manuscriselor îngăduindu-ne de acum încolo să datăm fragmentele, e limpede că gândirea lui Novalis nu s-a dezvoltat în toată amploarea şi originalitatea sa decât după această întoarcere către moarte. Din ea s-a născut întreaga sa operă poetică matură, şi ştim astăzi că poemele în care e transcrisă sub formă mitică aventura lui esenţială datează din însăşi perioada celei de-a doua logodne.

Mai mult încă: această voinţă care-i îngăduie lui Novalis să transfigureze faptele e atât de bine pusă în lumină la el prin asceza din paginile jurnalului. Încât de acum înainte spiritul său îi păstrează urma, şi toate întreprinderile sale, în domeniile cele mai diverse în care se aventurează, rămân credincioase hotărârii luate.

E într-adevăr caracteristica întregii sale gândiri acest gest al voinţei magice care, dintr-o idee. dintr-un fapt psihologic sau chiar fiziologic, tinde să facă *altceva*: într-un cuvânt. să transforme orice dat simplu şi „real" în simbol al realităţii invizibile şi într-o treaptă a înălţării spirituale. Dacă moartea Sofiei n-a creat în el gestul acesta capital, în orice caz ea l-a eliberat: din acel moment datează întreaga înflorire a lui Novalis. Doar începând de atunci e pe de-a-ntregul el însuşi, adăugând un element personal la tot ce a învăţat de la maeştrii săi Fichte. Hemsterhuis sau Jean Paul.

Diferenţa care-l desparte pe Jean Paul de Novalis şi face din acesta din urmă adevăratul iniţiator al romantismului german se simte mai ales în concluziile pe care şi unul şi celălalt le trag dintr-o analoagă contemplare a morţii. În timp ce Jean Paul *se abandonează* gândului consolator al lumii de dincolo şi se mulţumeşte cu voluptuoasele beţii în timpul cărora lumea pare iluminată de o limpezime supranaturală, Novalis găseşte în moartea Sofiei indiciul care îl convinge să se folosească de întreaga sa *voinţă* pentru a transfigura viaţa, pentru a o

trăi din plin *hic el* „M” c. după legea de dincolo. Mai mult încă. el îşi pune toate speranţele în cucerirea pe care omenirea întreagă, prin poeţii şi gânditorii săi, ar putea s-o facă aici, pe pământ. şi care ar fi transformarea reală a lumii terestre, împăcată în fine cu armonia generală şi reintegrată în eternitate. Elementul volitiv din gândirea lui Novalis e ceea ce-l deosebeşte de toţi predecesorii.

Mai poţi oare vorbi de un eşec când vezi că de acum încolo Novalis trăieşte cu adevărat în aşteptarea miracolului. În pregătirea lui? El vrea, cum va râvni mai târziu Rimbaud. să schimbe viaţa în sensul cel mai propriu al cuvântului, şi toată strădania sa porneşte de la această ambiţie *de a înălţa omul mai presus de el însuşi*.

Noţiunea de înălţare, de trecere într-un plan sau la o nouă putere este esenţială la Novalis. De acum înainte, pentru el orice lucru are o dublă înfăţişare posibilă: „Actul de a se depăşi pe sine e pretutindeni actul suprem – punctul de plecare – geneza vieţii”. Tot ce e material, organic, fiziologic, poate fi transformat în semn, în simbol al spiritului; realităţile cele mai josnice, cele mai respingătoare, sunt chiar şi ele în stare de această metamorfoză; îţi poţi, de pildă, imagina că la praznicul unui prieten mănânci din carnea şi sângele său.

Gustul efeminat al timpului nostru găseşte în asta ceva barbar. – dar cine spune să te gândeşti imediat la carnea şi sângele pieritor? Absorbţia fizică e îndeajuns de misterioasă pentru a constitui o frumoasă imagine a înţelesului spiritual – şi apoi cam ea şi sângele sunt oare lucruri chiar atât de respingătoare şi de odioase? într-adevăr, aici e ceva mai mult decât aurul şi diamantul, şi nu e departe vremea când ne vom face o idee mai nobilă despre corpul organic. Cine ştie ce nobil simbol e sângele? Tocmai ce e respingător în elementele organice ale corpului ne îngăduie să bănuim aici ceva foarte nobil. Ne cutremurăm la vederea lor ca în faţa unor spectre, iar în acest straniu amestec ghicim, cu o copilărească oroare, o lume ascunsă care s-ar putea prea bine să fie o veche cunoştinţă a noastră.

Înălţarea la o altă putere nu se limitează la această universală vânătoare de simboluri, care reprezintă forma ei cea mai izbitoare, dar

şi cea mai de jos. Toate actele vieţii şi ale gândirii trebuie astfel modificate până în clipa când omul va fi dobândit o suveranitate totală. Căci în marea sa ambiţie, Novalis nu vrea nici mai mult, nici mai puţin decât să schimbe condiţia umani

„Nu trebuie să fim doar nişte oameni – trebuie să fim mai mult decât nişte oameni".

* * *

Prin ce operaţie asupra sa însuşi poate evada omul din condiţia sa imperfectă şi transcende natura sa actuală pentru „a deveni Dumnezeu"? Numai printr-o nouă transfigurare a propriului său dat Experienţa morţii Sofiei îi îngăduie lui Novalis să aibă destulă încredere în puterea voinţei pentru ca să scrie: *Toate evenimentele întâmplătoare din viaţa noastră sunt materiale din care putem face orişice vrem*. Lumea pe care o numim exterioară, cu necesitatea şi existenţa ei independentă de spiritul nostru, nu are decât o autonomie aparentă, iluzorie. Numai din obişnuinţă se menţine în conştiinţa noastră împărţirea între o lume exterioară şi o lume interioară, între corp şi spirit şi una şi cealaltă alcătuiesc împreună o aceeaşi realitate; nu depinde decât de noi să recăpătăm conştiinţa acestui fapt, adică să restituim lumii unitatea sa primordială. „Vom înţelege lumea atunci când ne vom înţelege pe noi înşine, căci ea şi noi suntem jumătăţile de nedespărţit ale unui tot suntem copiii lui Dumnezeu, sămânţă divini într-o zi vom fi şi noi asemenea Tatălui".

Sau, încă şi mai precis: „Magia e arta de a folosi după voie lumea simţurilor", adică de a ne stăpâni corpul aşa cum ne stăpânim spiritul. Cele două sisteme, cel al naturii şi cel al spiritului, trebuie să izbutească împreună să alcătuiască din nou o armonie desăvârşită, şi nu vor ajunge la asta decât prin subordonarea corpului faţă de spirit E şi în asta o cale de a te ridica la o putere superioară; eul inferior se identifică prin acest act cu eul elevat; „tot ce este obişnuit capătă o tainică înfăţişare; tot ce e cunoscut, demnitatea necunoscutului"; şi invers, tot ce e superior, necunoscut, mistic, infinit, capătă „o expresie curentă". Această dublă operaţie înseamnă „a romantiza lumea".

Ea însă ne face „asemenea lui Dumnezeu”, căci adevăratul mag e creatorul universului său. „*Lumea trebuie să fie aşa cum o vreau eu*… Lumea are capacitatea originară de a fi însufleţită de mine… de a se conforma voinţei mele”.

„*Un lucru este sau devine aşa cum eu îl pun sau îl presupun*”.

Novalis concepe relaţiile dintre eu şi lume după modelul invenţiei poetice. În starea noastră actuală, gradul prea slab de conştiinţă ne împiedică să ne recunoaştem în ceea ce ne închipuim şi nu ne lasă să vedem că, în fond, creaţiile imaginaţiei sunt la fel de reale ca şi lumea exterioară. Dar nu trebuie să fie aşa, şi Novalis visează la o stare „magică”, în care omul să dispună cu totul conştient de acest simţ superior. Tocmai prin această conştiinţă se defineşte în ochii săi geniul: „Geniul e acea facultate de a vorbi despre obiecte imaginare ca despre nişte obiecte reale şi de a le trata ca atare”. Această suverană conştiinţă nu e la îndemâna oricui, şi nici permanentă la cei care ajung până la ea:

Omul poate în orice clipă să devină o fiinţă deasupra simţurilor, căci altfel n-ar fi un cetăţean al universului, ci un animal. Desigur, în această stare e foarte greu să fii chibzuit şi să te regăseşti pe tine însuţi… Dar cu cât reuşim să devenim conştienţi de această stare, cu atât e mai vie, mai puternică şi irezistibilă convingerea la care ajungem: credinţa în revelaţiile autentice ale Spiritului. Asta *nu înseamnă nici a vedea*, *nici a auzi*, *nici a simţi*; ci o combinaţie a acestor trei lucruri şi mai mult decât suma lor, senzaţia unei certitudini nemijlocite, o vedere de ansamblu asupra vieţii mele celei mai adevărate, mai personale. Gândurile se preschimbă în legi, dorinţele în realizări.

Observăm că ceea ce Novalis înţelege prin conştiinţă genială e un fel de extaz, o intuiţie superioară, comparabilă cu anumite stări descrise de mistici. Condiţia acestui extaz este o perindare rapidă, o fugă a tuturor celorlalte percepţii; imaginile aduse de simţuri trebuie să se gonească una pe cealaltă pentru ca numai spiritul să rămână activ, cufundat în contemplaţie. Astfel ni se revelează adevărata

noastră viaţă, cea care într-adevăr ne aparţine şi căreia îi aparţinem, cea de dincolo de văz şi de simţire, din centrul sufletului unde ne confundăm cu esenţa noastră eternă.

Novalis înşiră apoi ocaziile în urma cărora se pot naşte asemenea momente de intensă percepţie spirituală, şi aceste ocazii sunt atât de precise şi de simple totodată, cât poţi fără greş recunoaşte aici autenticitatea unor experienţe absolut sincere.

Fenomenul se produce într-un mod deosebit de izbitor la vederea anumitor persoane, anumitor chipuri omeneşti – în primul rând a anumitor ochi, a anumitor expresii ale feţei, a anumitor gesturi, la auzul anumitor cuvinte, la citirea unui anumit pasaj dintr-o carte, şi atunci când faci anumite descoperiri în ce priveşte viaţa, universul, destinul. Nenumărate întâmplări, fenomene naturale, anumite ore din zi, anumite momente ale unui anotimp, toate acestea ne procură asemenea experienţe. Sunt unele stări sufleteşti deosebit de favorabile acestor revelaţii. Majoritatea sunt instantanee, unele se prelungesc, foarte puţine persistă.

Dumînările acestea sunt aşadar clipele când omul, nemaifiind legat de o lume a corpurilor, alta decât lumea spiritului, percepe fulgurant unitatea sa funciară.

* * *

Să nu uităm însă că Novalis trăieşte şi gândeşte pe două planuri în acelaşi timp: planul realităţii actuale, simple, al conştiinţei noastre incomplete, şi planul aceleiaşi realităţi, transfigurate prin magie, voinţă, dragoste. El nu face întotdeauna în fragmentele sale, în mare parte scrise doar pentru el, deosebirea dintre cele două planuri; aşa se explică anumite contradicţii aparente între unele dintre aforismele sale: unele privesc stadiul de umanitate în care ne aflăm, celelalte epoca de aur la care vom ajunge. La fel se întâmplă şi cu filosofia sa despre Inconştient şi conştiinţă.

Ţelul suprem, culmea geniului este o conştiinţă absolută – dar care nu e accesibilă doar prin simpla perfecţionare a conştiinţei noastre actuale. Instaurarea ei nu va fi posibilă decât la capătul unei

evoluţii care trebuie începută prin scufundarea în inconştient; conştiinţa superioară se obţine prin integrarea întregului inconştient

Revelaţiile din timpul extazului dovedesc că eul nostru conştient – sau ceea ce numim în mod curent astfel – nu constituie întreaga noastră fiinţă: suntem cu mult mai mult decât arată individualitatea noastră. Fiecare dintre noi e mult mai bogat decât îşi închipuie.

E ciudat că omul lăuntric a fost atât de puţin cercetat şi că s-a vorbit atât de plat despre el. Aşa-zisa psihologie e încă una din acele măşti care au luat în sanctuar locul imaginilor adevăraţilor zei… Inteligenţă, imaginaţie, raţiune, iată bietele compartimente ale universului interior. Niciun cuvânt despre uimitoarele lor amestecuri, despre formele care se nasc din ele, despre tranziţiile lor; nimănui nu i-a trecut prin minte să caute şi alte forţe încă nenumite – să descopere relaţiile lor reciproce. Cine ştie ce aliaje miraculoase, ce zămisliri surprinzătoare rămâne să descoperim în noi?

Jocul abstract al gândirii conştiente e superficial şi de multe °îi ne ascunde *ciudata însoţire a imaginilor lăuntrice*, perpetua şi tainica desfăşurare a unei gândiri simbolice. Această lume a imaginilor are totuşi o realitate neobişnuită şi vie, atrăgătoare şi ameţitoare totodată. t într-un fel, lumea lăuntrică îmi aparţine mai mult decât cea din afară. E atât de caldă, de familiară, de intimă – ai vrea să trăieşti aici cu totul – e o adevărată patrie. Păcat că e atât de imprecisă, atât de asemănătoare visului Trebuie oare ca tot ce e mai adevărat, mai bun, să pară atât de ireal – şi ceea ce este ireal să pară atât de adevărat?

Ţinutul acesta lăuntric nu e numai primitor şi binefăcător ca locurile natale, dar e şi nesfârşit, inepuizabil, ca un abis. „Nu te poţi împiedica să-ţi fie teamă când îţi arunci privirea în străfundurile spiritului". Toate încercările noastre de a coborî în ele sfârşesc în această prăpastie fără fund: „Un lucru e sigur, anume că pretutindeni realitatea cea mai înaltă, cea mai universală, cea mai obscură, îşi are rolul ei, şi că orice investigaţie ajunge curând la nişte gânduri obscure".

Aşadar, noaptea lăuntrică. poate fi asimilată realităţii supreme, realităţii universale: acolo, în abisurile din noi, reuşim să ne depăşim,

suntem mai mult decât noi înşine, universul este în noi. Această realitate mai vastă n-o cunoaştem decât prin străfulgerări, sub forma unui dialog interior cu o fiinţă necunoscută care „intră cu noi într-o relaţie interzisă tuturor fiinţelor legate de aparenţe".

Primul gest al cunoaşterii e aşadar neapărat un act al cunoaşterii de sine; trebuie mai întâi să asculţi aceste revelaţii ale dialogului interior, să tragi cu urechea la acele voci ale spiritului care sălăşluiesc în noi.

Visăm să călătorim prin univers; oare universul nu se află în noi? Străfulgerările spiritului nostru ne sunt necunoscute. *Calea cea tainică duce spre interior*. E în noi, sau nicăieri, veşnicia cu lumile sale, trecutul şi viitorul. Lumea din afară e o lume de umbră: îşi aruncă umbra peste împărăţia luminii. Acum, ce-i drept, totul în noi pare întuneric, haos fără formă, singurătate; dar cum ni se va părea altfel totul când beznele se vor risipi, iar corpul obscur va fi înlăturat Atunci vom cunoaşte o bucurie cu atât mai vie, cu cât spiritul nostru va fi suferit de o îndelungată privaţiune.

Iată necontenitul schimb care se face în gândirea lui Novalis între comorile inconştientului şi activitatea unei conştiinţe în nedefinit progres. Numai în tine poţi descoperi lumea, în acel eu superior care este locul prezenţei în noi a tuturor lucrurilor; nu pot cunoaşte decât „germenele" a ceea ce port în mine, şi prima grijă trebuie să fie aceea de a înlesni „dezvoltarea organică" a tuturor acestor germeni lăuntrici. Universul şi lumea eului profund se află într-o strânsă relaţie de *analogie*, înfăţişările ca şi ritmurile lor îşi corespund. Şi „oricât de puţin ai prinde din *ritmul* universului, înseamnă că percepi universul însuşi".

Dar nu-i aici încă decât un prim pas: calea subiectivismului, urmată cât se poate de departe, duce până la urmă la redescoperirea lumii exterioare; această cercetare a propriei realităţi trebuie completată printr-un al doilea gest de cunoaştere care, după ce a atins centrul lăuntric, poate percepe mai bine lumea înconjurătoare. Iar Novalis îşi impune acest principiu, a cărui importanţă nu va fi niciodată îndeajuns subliniată:

Orice coborâre în sine, orice privire spre interior, e totodată şi o ascensiune – înălţare – privire spre adevărata realitate din afară.

Lepădarea de sine e izvorul oricărei umiliri, precum şi temeiul oricărei adevărate înălţări Primul pas e o privire spre interior, o contemplare ce stabileşte distincţii înăuntrul propriului nostru eu. Dar cel care se mulţumeşte cu atât rămâne la jumătatea drumului Cel de-al doilea pas trebuie să fie o privire eficace spre exterior, o observaţie spontană şi perseverentă a lumii din afară.

Căci pentru Novalis nu-i vorba nici să ne lăsăm fără niciun control în voia năzuinţelor inconştiente, nici să ne închidem în pur subiectivism; dimpotrivă, el vrea ca omul, stăpân pe taina universului pe care s-a dus s-o caute în străfundurile sinelui său, să se întoarcă spre viaţa şi să-i arunce o privire nouă, o privire îmbogăţită cu tot ce a descoperit.

La ce bun – spun discipolii din Saïs – să te chinui să străbaţi întunecatul univers al lucrurilor vizibile? E mai curată lumea care zace în noi, în inima acestui izvor. Aici ţi se dezvăluie adevăratul înţeles al marelui spectacol, Pestriţ şi învălmăşit, iar când, plini de această viziune, pătrundem în natură, *recunoaştem* aici totul, căpătăm certitudinea fiecărei forme. N-avem nevoie de îndelungi cercetări; o comparaţie rapidă, câteva linii pe nisip ne sunt de ajuns să ne dăm seama. Astfel, totul e pentru noi o mare scriptură al cărei cifru îl avem…

Desigur, coborârea în sine rămâne actul esenţial şi cel dintâi, dar acest act e incomplet, trunchiat şi nu-şi atinge scopul dacă nu e urmat de observarea atentă a naturii. Contemplarea lumii exterioare, care rămâne zadarnică şi fără perspectivă atâta timp cât nu. Se bizuie decât pe ea însăşi, redevine fecundă după experienţa jăuntrică; la fel, conştiinţa, care rămânea altă dată la suprafaţa lucrurilor după ce s-a scăldat în izvoarele adânci ale sufletului şi s-a deprins cu ritmurile esenţiale, se poate acum ridica până la o forţă supremă, devenind conştiinţă suverani

Toate aceste demersuri pentru a obţine izbânda provin la

Novalis din două cerinţe înnăscute ale spiritului său: tendinţa de a privi orice lucru în lumina unităţii sale, integrându-i toate elementele componente, şi aplecarea către estetic care-l sileşte să găsească neîncetat în lumea vizibilă simbolurile şi manifestările lumii invizibile.

Fiinţa umană nu e completă decât în armonie cu inconştientul şi cu conştiinţa Ea este această armonie însăşi, această sinteză superioară. Mai mult încă: ea e sinteza naturii întregi şi a sufletului nostru, şi o adevărată psihologie nu poate privi omul decât în totalitatea sa. Psihologia ideală, care ar cuprinde şi toată fiziologia, ar porni de sus şi ar fi până la urmă o psihologie a întregului univers. Orice suprimare, orice abstractizare e o pierdere de realitate, şi spiritul lui Novalis tinde întotdeauna să nu omită nimic: doar unitatea totală a universului, atât spiritual cât şi material, *există* pentru el în deplinul înţeles al cuvântului. Şi nu e aici un simplu postulat al gândirii; e o exigenţă a întregii fiinţe. Rareori nevoia vitală de a integra totul, de a crede în coexistenţa a tot ce există şi într-un viitor în care orice separaţie va lua sfârşit printr-o reîntoarcere la armonia absolută, rareori această fundamentală năzuinţă spre unitate a fost atât de înrădăcinată într-o fiinţă omenească. Novalis întreg, cu infinita supleţe a observaţiilor sale, vastitatea informaţiei, varietatea gândirii sale ni se lămureşte prin această nevoie şi îşi află aici punctul de convergenţă a căilor sale multiple. Cu toate acestea, studierea naturii, aceea a oamenilor, precum şi experienţa lăuntrică îl sileau necontenit să constate imperfecţiunea şi compartimentarea universului; salvarea sa, calea prin care reuşea totuşi să creadă în instaurarea unităţii, a fost „*magia*”: magie a spiritului care se străduieşte să transpună toate lucrurile pe planul unde e suveran, magie a creaţiei poetice care îşi propune să perceapă prin lucruri, şi încă de aici de pe pământ, prezenţa universală a invizibilului.

Ceea ce îngreunează uneori înţelegerea acestei gândiri – într-o mult mai mare măsură decât starea fragmentară a mărturiilor rămase despre strădania sa – e însăşi calitatea şi orientarea acestei străduanii. Ea năzuieşte total spre o aceeaşi afirmare profetică, în care găseşte

unicul răspuns satisfăcător la neliniştile sale personale; pentru că îi trebuie, dintr-o necesitate înnăscută, un univers de o transparenţă absolută, asemănător unui cristal pur, străbătut în toată masa sa de razele unei singure surse luminoase. va opune lumii aşa cum pare să fie. opacă şi fărâmiţată, lumea pe care spiritul suveran al omului o poate crea într-o zi; şi pentru că n-ar putea să trăiască lipsit de această certitudine, susţine că omului îi este făgăduită o epocă de aur, dar nu-i va fi dăruită decât atunci când el însuşi o va născoci: datorită conştiinţei superioare în care va fi integrat întregul inconştient, cu ajutorul magiei poetice, care înseamnă adevărata luare în stăpânire a unităţii.

Chiar dacă acum încă nu. *trebuie* totuşi ca într-o zi conştiinţa să domnească peste lume. Omul poate deveni spirit printr-un fel de moarte a sinelui şi de transfigurare. „Omul cu adevărat conştient e *Vizionarul*". Aşadar, nu acela care se lasă în voia revelaţiilor obscure, ci acela care ştie să le supună, să li se facă stăpân. „Tot ce este involuntar trebuie să fie transformat şi supus voinţei". Această conştiinţă nu-şi dobândeşte însă întreaga valoare decât dacă îşi integrează tot ce e încă obscur.

Stările sufleteşti, senzaţiile vagi, sentimentele imprecise, toate te fac fericit Vei încerca o plăcută senzaţie când n-o să mai observi în tine nicio pornire anume, nicio înşiruire precisă de gânduri şi de sentimente. Starea as>U e, ca şi lumina, mai mult sau mai puţin clară sau obscură… E ceea ce se cheamă conştiinţă. *Despre conştiinţa perfectă se poate spune că e conştientă de tot şi de nimic*; *e un cântec*, o simplă modulaţie a stărilor sufleteşti… Monologul interior poate fi obscur, greoi, barbar – poate fi, dimpotrivă, STecesc sau italian. – cu atât mai desăvârşit cu cât se apropie mai mult de cântec. Expresia „a nu se înţelege pe sine" apare astfel într-o nouă lumină. P°ti să-ţi cultivi limbajul conştiinţei, să-ţi desăvârşeşti expresia, să atingi o mare iscusinţă în arta discuţiei cu tine însuţi. Astfel gândirea noastră e un dialog, sentimentele noastre – un rezultat al simpatiei.

Conştiinţa perfectă, dobândită printr-o transformare lăuntrică.

ar transforma totodată universul. Iar *poeţii* sunt cei care vor restitui „menirii această putere absolută de a crea armonia. Estetica lui Novalis are în centrul ei ideea aceasta a poetului mag sau magiun; el rămâne credincios năzuinţei sale de a reuşi *hic et nunc* Comunicarea cu realitatea supremă „Nimic nu e mai accesibil sP ritului decât infinitul", căci „tot ce este vizibil e legat de invizibil. – ceea ce se aude de ceea ce nu se poate auzi – sensibilul de insensibil. Şi poate chiar cugetabilul de necugetabil". Şi. „De fapt. lumea spiritului ne este de pe acum deschisă – e întotdeauna manifestă… Trebuie să găsim o metodă pentru a ne vindeca de imperfecţiunea noastră de acum".

Rămâne să descoperim o asceză care să ne îngăduie să percepem manifestările spiritului în lucruri, să considerăm universul ca pe un text transparent ale cărui vocabule să fie toate încărcate de o semnificaţie eternă. Putem dobândi simţuri noi, iar poetul e acela dintre noi care se supune acestei asceze. „Adevăratul poet e atotştiutor – e un univers în mic". „*Poezia este realul cu adevărat absolut*. *Cu cât mai poetic*, *cu atât mai adevărat*", şi însuşi Novalis declară că această afirmaţie este nucleul filosofiei sale.

În teoria sa poetică regăsim tendinţele esenţiale ale gândirii sale. Poezia explorează sursele lăuntrice şi se angajează pe calea tainică a coborârii în sine. O operă reuşită are totdeauna ceva tainic, insesizabil, solicită „în noi înşine ochi care nu sunt încă deschişi".

Poezia e reprezentarea sufletului, a lumii lăuntrice în totalitatea sa Simţul poetic are o mulţime de puncte comune cu simţul mistic…

El înfăţişează ceea ce nu se poate înfăţişa. Vede ce nu se poate vedea, simte ce nu se poate simţi etc… Poetul e de-a dreptul lipsit de simţuri exterioare – în schimb totul se află *în el*. Este fără doar şi poate subiect şi obiect totodată, suflet şi univers. De unde şi caracterul infinit, veşnic, al unui poem bun.

Simţul poetic e strâns înrudit cu simţul profetic şi religios, cu toate formele de *clarviziune*. Poetul ordonează, asamblează, alege, inventează – dar nici el însuşi nu înţelege pentru ce face mai degrabă aşa decât altfel.

Aşadar, poetul e un vrăjitor care evocă umbrele dinăuntru şi le cheamă pentru a le pune faţă-n faţă, fără să ştie însă ce înseamnă aceasta. Ne smulge din universul nostru banal pentru a ne dezvălui un straniu ţinut, despre care ştie că este real – dar mai ştie în acelaşi timp şi că nu-i este el adevăratul autor. Totul se întâmplă în el, dar nu după o acţiune a sa chibzuită dinainte, ci după o iluminare transcendentă şi lăuntrică totodată. Totuşi: poezia e contrariul a tot ceea ce e vag şi imprecis: „Cu cât un poem e mai personal, mai local, mai temporal, mai particular, cu atât e mai aproape de centrul poeziei. Un poem trebuie să fie absolut *inepuizabil*". Dar poate fi astfel doar în măsura în care este făcut cu precizie: precizie care ţine de orice gest magic. Nimic mai exact, mai minuţios, decât riturile vrăjitoreşti şi de evocare a spiritelor. Cuvintele folosite de poet sunt analoge acestor rituri: ele sunt „sanctificate prin nu ştiu ce miraculoasă reminiscenţă, şi pot fi comparate cu moaştele sfinţilor", înconjurate de prezenţe. Pentru adevăratul poet, limba nu e niciodată destul de particulară, el e silit să întrebuinţeze cuvintele repetându-le mereu, ca şi cum ar vrea să le scape de sensul lor obişnuit, uzat, prea general, şi să le confere această semnificaţie unică, evocatoare, a unei singure realităţi spirituale foarte concrete la care vrea să ajungă. Materialele universului sensibil i se oferă pentru combinaţii absolut individuale şi evident noi: în faţa infinitei multiplicităţi de aspecte ale sensibilului el procedează printr-o alegere şi se întoarce cu totul spre un fenomen particular, pe care-l alege pentru particularitatea sa Această renunţare la infinit e însăşi condiţia adevăratului drum spre infinit

* * *

Poezia e actul suprem în ochii aceluia care, ca şi Novalis, năzuieşte să pună stăpânire pe evenimentul lăuntric, pe întreaga realitate psihică, şi caută un gest suveran care să săvârşească sinteza inconştientului şi a conştiinţei supreme. Sinteza aceasta dintre „instinct" şi „artă" se exprimă la el, ca şi la toţi fizicienii epocii, prin cultul pentru *Lumină*, pe care nimeni n-a slăvit-o ca autorul *Imnurilor către noapte*: el vede în ea elementul creator al lumii fizice şi totodată

simbolul conştiinţei superioare; dar instaurarea acestei conştiinţe abia va să vie. Aceasta se va întâmplă în zorii Vârstei de aur de la sfârşitul lumii.

Iată sensul profund al teoriei asupra basmului (*Mărchen*) unde. Se întâlnesc toate ideile lui Novalis despre poezie şi despre vis. Basmul, în care Novalis vede forma superioară a artei literare, e fără încetare comparat cu visul: nu numai pentru atmosfera sa feerică, dar şi fiindcă, în basm ca şi în vis, spiritul se bucură de o neobişnuită libertate. Eliberat de prezenţa unei lumi care îl ţine Prizonier, el se poate plasa din nou într-o stare de *naivitate*, de *u „nire*, în care îi este perceptibil acordul fiinţei sale cu natura: dar nu cu natura aşa cum o cunoaştem acum, ci aşa cum a fost ea la obârşia timpurilor, în haosul de la începuturi, şi cum poate din nou să ajungă la sfârşitul timpurilor, în Vârsta de aur.

Un basm e, în fond, asemănător unui vis – fără coerenţă – un ansamblu de întâmplări şi de lucruri miraculoase.

— Exemple: o fantezie muzicală – suitele armonioase ale unei harpe eoliene – natura însăşi… Basmul devine un basm superior când, fără să-i izgonească spiritul, în cadrul său e introdusă o raţiune (coerenţă, semnificaţie) …

Dar asta nu-i o simplă lege estetică. Căci basmul e mai mult decât o operă literară; el este o operă riguros profetică şi prefigurează starea la care vor ajunge într-o zi conştiinţa noastră şi lumea Haosului iniţial, când lucrurile abia se năşteau şi încă se mai puteau schimba între ele, când formele erau minunat de libere şi de incerte, îi va corespunde un nou haos, o libertate tot atât de mare, dar superioară, fiind conştientă. Şi tocmai acest viitor ne face să-l presimţim adevăratul *Mărchen*, desemnând astfel, în mijlocul lumii noastre cu o libertate redusă şi o conştiinţă slăbită, ceea ce va fi capătul oricărei evoluţii. „Adevăratul autor de basme este un *vizionar al viitorului*". Şi tocmai prin asta basmul e asemănător visului. Căci *viaţa noastră nu e un vis*, *dar trebuie să devină unul*, *şi sunt semne că va reuşi*.

Visul îl atrage pe Novalis ca o prevestire, ca o copie a libertăţii

originare şi viitoare. Şi se poate aplica la vis ce spune el despre basm:

Într-un basm autentic, totul trebuie să fie miraculos – misterios şi incoerent – totul trebuie să fie însufleţit şi fiecare lucru în felul său. Întreaga natură trebuie să se amestece straniu cu întreaga lume a spiritelor – (aceasta va fi) epoca anarhiei universale – a lipsei de reguli – a libertăţii – starea firească a naturii – *epoca dinainte de lume*… Această epocă de dinainte de lume înfăţişează trăsăturile răzleţe ale *epocii de după lume* – la fel cum starea naturală e o imagine stranie a împărăţiei veşnice… în lumea viitoare, totul e ca în lumea de odinioară – şi totuşi totul e diferit Lumea viitoare e haosul raţional – haosul care s-a pătruns de el însuşi – haosul care este în el şi în afara lui: haosul la puterea a doua, haosul infinit

Toate basmele nu sunt decât vise din acea patrie care e pretutindeni şi nicăieri.

Visul e de asemenea profetic; el e prima schiţă, caricaturală încă, „a unui viitor miraculos". Dar acesta nu-i visul obişnuit, ci e visul deja „ridicat la o anumită putere".

Dacă basmul superior se deosebeşte de feeria spontană pentru că în el miraculosul e adâncit prin inteligenţă, modelul basmului profetic şi al oricărei poezii autentice va fi tot o sinteză între libertatea totală a visului şi conştiinţa din timpul veghii:

Povestiri asemănătoare viselor, fără coerenţă, dar cu asocieri.

— Poeme armonioase numai şi numai urechii, făcute numai din vocabule frumoase – dar fără semnificaţie şi nici coerenţă – doar câteva strofe inteligibile – acestea trebuie să fie ca fragmentele unor lucruri dintre cele mai diverse. Poezia adevărată poate avea cel mult un sens alegoric în întregul ei, şi să producă, precum muzica, un efect nemijlocit

Acest poem ideal, care doar în ansamblu are până la urmă o semnificaţie, iar fiecare expresie luată în parte n-are decât o valoare muzicală, pur aluzivă, pare să-şi propună drept model visul cel mai intraductibil. Şi Novalis adaugă că toate combinaţiile produse prin întâlnirea fortuită a mai multor obiecte eterogene sunt tocmai prin

asta poetice, fie că e vorba de Natură, de o cămară sau de cabinetul unui magician. „*Poetul invocă hazardul*”. El „foloseşte lucrurile şi cuvintele ca pe nişte clape, şi toată poezia stă… în această creaţie întâmplătoare, dar voită, intenţională, ideală”.

Acesta totuşi nu e decât unul dintre aspectele problemei; Novalis nu aşază visul absolut deasupra stării de veghe, nici pentru această profeţie neobişnuită care vesteşte Vârsta de aur, nici pentru valoarea de model propus poetului într-o scrisoare din 1799, în legătură cu romanul *Lucinde* al lui Friedrich Schlegel el spune răspicat:

Ştiu că imaginaţiei îi place tot ceea ce e mai imoral, că preferă în toate bestialitatea spiritului; totodată mai ştiu că orice imaginaţie e, asemenea visului, căruia îi place noaptea, absenţa semnificaţiei şi singurătatea Visul şi imaginaţia sunt bunurile cele mai personale ale noastre: ele sunt hărăzite Pentru cel mult două persoane, nu mai mult Visul şi imaginaţia sunt făcute Pentru uitare. Nu trebuie să te opreşti la ele, şi cu atât mai puţin să le eternizezi. Doar trecerea rapidă a visului face să fie valoroasă necuviinţa sa Poate că beţia simţurilor face parte din dragoste, aşa cum somnul face parte din viaţă – aceasta nefiind desigur partea cea mai nobilă, şi omul zdravăn va Prefera totdeauna veghea somnului. Nici eu nu pot scăpa de somn, dar mă „Ucur de trezie şi *doresc în sinea mea să fiu treaz tot timpul*.

Aceasta nu se aplică numai la visele erotice; căci, de fapt, dealul pe care şi-l propune Novalis e, ca întotdeauna, o sinteză; nu visul ca atare, ci visul transfigurat, iluminat de conştiinţă: „Va veni o zi când omul va veghea necontenit şi va dormi totodată”. „*Să visezi şi în acelaşi timp să nu visezi*: sinteza asta este opera geniului – prin care şi o activitate şi cealaltă se întăresc reciproc”.

La Novalis, totul tinde spre epoca aceea când *timpul* va fi desfiinţat şi către sinteza în care conştiinţă şi inconştient, necesitate şi libertate, desăvârşită coerenţă şi fantezie absolută vor sfârşi prin a se confunda. Într-un cuvânt, el propune omului să cucerească prin magie – în cadrul căreia colaborează toate forţele, ştiinţele, artele, introspecţia, observaţia – suveranitatea aceasta absolută a spiritului

care ar putea să se bucure în libertate de orice. De aceea uneori recomandă o metodă precisă, prudentă şi – tocmai el care consideră că adevărata cunoaştere e aceea a poetului care procedează prin salturi – afirmă că trebuie să înaintezi „din problemă exactă în problemă exactă", pentru că e „extrem de periculos" să tinzi către necunoscut şi să-ţi propui sarcini imprecise. Idealul pentru acest apologet al muzicii, al aluziei, al evocării este reflecţia absolut limpede. Şi împreună cu Friedrich Schlegel recunoaşte în această conştiinţă suverană ceea ce amândoi numesc *ironie*: care „nu-i altceva decât reflecţia, adevărata prezenţă a spiritului".

Uneori visul poate avea rolul de a ironiza viaţa. Tatălui, care nega visului orice valoare, Heinrich von Ofterdingen îi va răspunde că în vis el vede în primul rând „un mijloc de a cunoaşte tărâmurile tainice dinăuntrul nostru şi pe urmă o binefăcătoare intervenţie a jocului, care ne scapă de tentaţia de a lua viaţa prea în senos.

Visul, chiar şi cel mai dezordonat, nu e oare acel fenomen neobişnuit care, fără ca măcar să invoce o origine divină, face o preţioasă spărtură sfâşiind misterioasa perdea coborâtă, cu miile sale de cute, până în fundul sufletului nostru?

Visul ne ocroteşte de monotonia zilnică a existenţei, dăruind imaginaţiei captive libertatea de a se recrea prin amestecarea tuturor imaginilor din viaţă, joc copilăresc a cărui veselie întrerupe permanenta gravitate a adultului. siguranţă că fără vise am îmbătrâni mai repede, şi le putem considera *ţ* fiecare dintre ele, dacă nu venite direct din cer, măcar ca pe nişte divin merinde, un plăcut tovarăş de drum în pelerinajul către sfântul mormâni.

III

Ştiu când are să vină ultima dimineaţă…

Mărchen-urile lui Novalis, acela al lui Rosenbliitchen şi Hyazinth din *învăţăceii din Sais*, acela al lui Klingsohr din *Ofterdingen*, îl lasă puţin dezamăgit pe cititorul care se aşteaptă să găsească aici acea poezie hrănită de surse lăuntrice şi îndreptată spre lumina supremă de care vorbesc fragmentele despre basm. Cât de frumoasă ar fi legenda

lui Hyazinth, cu stilul ei de fabulă populară, cu delicateţea şi simbolismul ei muzical, ea datorează mai mult gândirii filosofului Novalis decât imaginilor poeziei sale ascunse. Există acolo fără îndoială ceva din experienţa şi nostalgia sa; iar în ce priveşte povestea lui Klingsohr. aceasta. În ermetismul ei, reţine câteva evenimente din viaţa personală a lui Novalis şi le transpune pe planul mitic.

Dar adevărata transpunere poetică a experienţei de viaţă a lui Novalis se află în altă parte, în aceea din operele sale care singură, independent de gândirea sa şi prin ea însăşi. Îşi păstrează întreaga valoare. *Imnurile către Noapte* constituie capodopera poeziei propriu-zis romantice şi una dintre cele mai frumoase mărturii pe care le-a lăsat vreodată un poet despre o aventură personală metamorfozată în mit.

O unire încheiată chiar în vederea morţii – e o logodnă – care ne dă o tovarăşă pentru noapte. Căci tocmai în moarte dragostea e mai dulce; pentru cel care iubeşte, moartea e o noapte a nunţii – secretul unor dulci mistere.

Acest fragment de jurnal, scris la puţin timp după moartea Sofiei, schiţează deja transfigurarea mitică, desăvârşită apoi în *imnuri*. Acestea, într-adevăr, constituie acea poezie din străfundul sufletului pe care o dorea Novalis: orice realitate e cu dublu sau cu triplu înţeles, faptele reale îşi prelungesc aici ecoul până ce devin simbolurile unei serii de etape mistice. Şi sunt puţine opere despre care să se poată spune ca despre aceasta că *sunt* însăşi ex-Perienţa cu care se confundă: poetul nu se mulţumeşte să exprime o amintire, să dezvolte un sentiment, să comunice o certitudine dobândită. În chiar actul de creaţie poetică, pe măsură ce se dăruieşte unui lirism revelator pentru el însuşi, el săvârşeşte un Progres. Cale dublă şi paralelă care duce de la evenimentul trăit la evenimentul transfigurat, şi în acelaşi timp îl duce pe Novalis de la speranţa întrevăzută la certitudinea dobândită.

Simbolul Nopţii, acela al Prietenei pierdute şi regăsite, darurile Visului, puţin câte puţin, de la un imn la celălalt, de la o clipă la alta, se îmbogăţesc cu noi semnificaţii. Poezie în devenire, care e ea însăşi

calea pe unde înaintează poetul, drumul tainic care duce în lumea cea adevărată.

Întâi Noaptea se opune Zilei, al cărei preludiu îl slăveşte splendoarea, şi tocmai aspectele fizice ale zilei şi le evocă el în imagini precise:

Care om viu, plin de simţire, nu iubeşte, mai presus de toate minunăţiile nesfârşitului spaţiu ce-l înconjoară, atotâmbucurătoarea lumină – cu culorile, razele şi talazurile ei? cu dulcea ei atotfiinţare, asemenea zilei ce te aduce în stare de veghe? Ca pe un suflet lăuntric al vieţii o soarbe lumea uriaşă a constelaţiilor şi înoată dănţuind în şuvoiul ei albastru – o soarbe veşnic neclintita stâncă, simţitoarea plantă, care-şi suge hrana din pământ, sălbatica jivină cu sânge fierbinte, în felurite chipuri alcătuită – dar mai cu seamă nobilul străin cu ochi adânci, cu pasul parcă plutind, cu buzele delicate şi melodioase.

Mă întorc la noaptea sfântă, tainică, neîncăpută de cuvinte. Lumea e departe, departe ca într-un mormânt adânc – pustie şi însingurată. Coardele pieptului vibrează de o adâncă melancolie. Aş vrea să mă topesc în stropii de rouă şi să mă amestec cu cenuşa.

— Ceţurile amintirii, dorinţele tinereţii, visele copilăriei, scurtele bucurii şi zadarnicele speranţe ale întregii vieţi mi se arată în straie mohorâte, ca pâcla înserării după asfinţitul soarelui.

Noaptea nu e însă numai binefăcătorul moment al singurătăţii în natură, când în suflet suie amintirile. Curând ea îi apare poetului drept marea revelatoare, izvorul ascuns al sentimentelor şi totodată al lucrurilor noastre, tezaurul infinit undese trezeşte sub pasul exploratorului o întreagă lume de imagini. În aceste străfulgerări se deschid ochii Visului şi descoperă viaţa cea mai tainică, împărăţia divină în care nu pătrunde decât intuiţia Chipul Sofiei pare că se iveşte, contopit cu acela al Mamei celei veşnice, al Nopţii însăşi.

Dar ce anume izvorăşte deodată sub inima mea, un lucru atât de plin de I presimţiri încât absoarbe adierea melancoliei? încerci şi tu vreo plăcere faţă de noi, întunecoasă Noapte?… înalţi grelele aripi ale simţirii. Ne simţim

Traducere de Aurel Covaci, ca şi fragmentele următoare din *Imnurile către Noapte*.

uniţi în chip misterios şi negrăit – plăcut speriat văd în faţă un chip grav, aplecându-se blând şi pios deasupra mea şi, sub pletele nesfârşit împletite, mi se arată scumpa tinereţe a Mamei Cât de săracă şi de copilărească mi se pare acum lumina – cât de îmbucurător şi de binecuvântat bun-rămasul Zilei – Aşadar, numai pentru că Noaptea îţi înstrăinează slujitorii, însămânţezi în nemărginirea spaţiului sferele strălucitoare, ca să-ţi propovăduiască atotputernicia – reîntoarcerea – câtă vreme te afli departe. Mai cereşti decât toate sclipitoarele stele ni se par ochii nesfârşiţi pe care noaptea i-a deschis în noi. Ei văd mai departe decât ochii cei mai pali ai nenumăratei oştiri a astrelor – căci fără a avea nevoie de lumină, ei pătrund în adâncul unei inimi iubitoare – lucru care umple un spaţiu mai înalt de o negrăită voluptate. Laudă reginei lumii, preaînaltei propovăduitoare a lumilor celor sfinte, ocrotitoare a dragostei fericite – ea mi te trimite pe tine – gingaşă iubită – încântător soare al Nopţii – şi acum sunt în stare de veghe – căci sunt şi al tău, şi al meu – tu mi-ai vestit că Noaptea înseamnă viaţă – m-ai făcut om – mistuie-mi trupul cu focul spiritelor, încât ca aburul să mă contopesc lăuntric cu tine, şi atunci Noaptea Nunţii va dura în vecii vecilor.

Din nou poetul invocă somnul şi ochii infiniţi ai visului, deschişi către veşnicie, în cel de-al doilea imn, în care se exprimă pătimaş nostalgia destrămării individualităţii pământeşti.

Oare niciodată nu va arde veşnic tainica jertfă a dragostei? Timpul luminii a fost măsurat; dar nesfârşită în timp şi spaţiu este domnia Nopţii.

— Veşnică este durata somnului. Somnule sfânt… Tu le vii în întâmpinare, deschizător de ceruri, din vechile poveşti, şi porţi cheia sălaşelor preafericiţilor, tu, tăcut trimis al neţărmuritelor taine.

Aceasta nu e decât prima etapă, aceea a chemării, a „setei mistice" care presimte o certitudine încă îndepărtată. Imnul al treilea e cel al extazului în sfârşit atins; recunoşti unul dintre momentele trăite

de Novalis la mormântul Sofiei, la Griiningen, dar acest moment e privit aici în toată profunzimea sa Noaptea, Visul, Sofia, totul se contopeşte într-o înălţare exaltată care spulberă universul, părăsit în sfârşit, şi nu mai lasă în conştiinţă nimic altceva decât o inexprimabilă făgăduială. Nu mai e vorba „ici de noaptea fizică numai, nici de acea noapte lăuntrică unde răiesc imaginile intuiţiei, singura în stare să ajungă la focarul Sacru; e şi una şi cealaltă totodată, şi încă ceva în plus: Noaptea Capătă în sfârşit întreaga sa valoare mistică, ea e pentru Novalis ceea ce e pentru magistrul Eckhart sau pentru sfântul Ioan al Crucii: împărăţia Fiinţei, care se confundă cu împărăţia Neantului, eternitatea în sfârşit cucerită şi a cărei plenitudine nu se poate omeneşte exprima decât prin imaginea Absenţei oricărei făpturi, a oricărei forme. Şi totuşi, până şi în Noaptea aceasta atât de despuiată de imagini, poetul, căruia iubirea i-a dăruit secretul extazului, încă o mai vede ivindu-se pe singura locuitoare a acestor meleaguri, pe Sofia. Ţara veşniciei e şi ţara iubirii:

Odată, pe când vărsăm lacrimi amare şi speranţa mi se topea în durere – fi şi mă aflam singur pe o colină stearpă care-mi ascundea într-un spaţiu restrâns şi întunecat chipul vieţii – singur cum niciun singuratic nu s-a simţit vreodată, mă simţeam bântuit de o nelămurită spaimă, vlăguit de puteri – doar o umbră a nenorocirii – Şi cum îmi roteam privirea în jur, în căutarea vreunui ajutor, nu mă puteam urni nici înainte şi nici înapoi – şi mă agăţăm cu un dor fără margini de viaţa care pierea în zbor şi se stingea: – atunci, din depărtările albastre, din piscurile vechii mele fericiri, simţii cum dă năvală în mine un fior al zorilor, rupând dintr-odată chingile naşterii, descătuşând lumina şi se spulberă măreţia pământească – şi tristeţea mea odată cu ea – şi mâhnirea mi se risipi scurgându-se într-o altă lume, de nepătruns – tu, însufleţire a nopţii, toropeală a cerului, ţi-ai întins vălurile deasupra mea – împrejurimile se înălţau domol; deasupra locului plutea descătuşatul, nou-născutul meu duh. Colina se preschimbă într-un nor de praf – şi prin acest nor am zărit trăsăturile transfigurate ale iubitei

Astfel, „Visul” şi-a atins suprema semnificaţie; el e poarta care se

deschide spre lumea atemporală, calea prin care se ajunge, dincolo de orice singurătate, de orice disperare, de orice existenţă izolată la speranţa supremă. O dată căţărat până în pisc, misticul se poate întoarce spre lumea de care a reuşit să se desprindă; extazul l-a transformat îndejuns pentru ca de acum înainte să-i găsească şi Zilei justificarea, pentru a redeveni pe pământ un om activ, răbdător, căci el poate îndura orice datorită certitudinii veşniciei făgăduite. Experienţa trăită de Novalis concordă cu cea a tuturor adevăraţilor mistici: datele aduse de simţuri, pe care a fost nevoit să le alunge în această ascensiune către extazul nocturn, capătă după aceea o nouă viaţă. Nu are rost să cauţi vreo satisfacţie în lucruri, dar din moment ce credinţa e de neclintit, misticul regăseşte lucrurile în Dumnezeu. E ceea ce explică ultimii ani ai lui Novalis, redat vieţii prin însăşi voinţa de a o părăsi, şi ceea ce pe plan poetic se exprimă în ultimele trei imnuri:

Acum ştiu când se vor arăta pentru cea din urmă oară zorii – când Noaptea şi Dragostea nu vor mai fi izvorâte din Lumină, când somnul nu va mai fi decât un Vis veşnic, de nesecătuit.

După lungul pelerinaj în care şi-a purtat crucea, el e cel care a stat pe munte, „la graniţele lumii, şi a văzut pe celălalt versant împărăţia Nopţii”: el nu va mai pogorî în freamătul lumii, va locui sus pe creastă, de unde să poată vedea cu toată seninătatea, cele două tărâmuri deodată. Şi dacă Lumina îl cheamă încă o dată spre condiţia umană, ea n-o să-l mai facă să uite amintirile ceasului simt: el vrea să lucreze cu braţele sale, să contemple mersul timpului şi să slăvească frumuseţea luminii. Dar în tainiţele inimii va rămâne „credincios Nopţii şi odraslei sale, Dragostea creatoare”. Tot ceea ce ne exaltă „poartă culorile Nopţii”; ea este mama Zilei, sursa podoabelor sale; lumea de lumină fără ea s-ar destrăma în spaţiile infinite. Şi tot Noaptea a trimis pe lume făpturile, pentru ca ele s-o sfinţească prin dragoste şi să „presare flori nepieritoare”; toate acele gânduri divine încă nu sunt coapte, desigur, iar „urmele revelaţiei noastre rămân puţine la număr”. Dar poetul ştie că va sosi ceasul când omul îi va comunica Naturii certitudinea sa şi când însăşi Ziua, cuprinsă de o

arzătoare nostalgie, va muri. În aşteptarea acestui sfârşit al timpurilor, poetul va duce o viaţă pe care dorinţa permanentă de moarte o face şi mai frumoasă.

Sunt fluxul morţii: Tânăr sunt iar; Balsam, eter mi-i, Sângele jar. Sunt de curaj şi Credinţă plin Ziua… Mor noaptea în foc!

În sfârşit, al cincilea şi al şaselea imn exprimă şi mai precis speranţa lui Novalis şi-l înscriu în cadrul creştinismului Viziunii băşicilor de la Weimar şi mai ales odei *Zeilor Greciei* de Schiller, el îi va opune revelaţia creştină. Ceea ce misticul a învăţat de la extaz îi confirmă istoria. Antichitatea a fost epoca în care a domn t necontestat Soarele: atunci totul se afla într-o magnifică lumi-Qa, un gigant purta în spinare lumea fericită, fiinţe cereşti locuiau P pământ printre oameni; totul era un cult închinat Frumuseţii. lotuşi, uneori un gând „asemenea unui vis îngrozitor" se înălţa la

Traducere de Aurel Covaci.

orizontul acestui paradis încântător: gândul morţii, pe care zeii nu reuşeau să-l izgonească de tot; noaptea veşnică rămânea o enigmă indescifrabilă, „semnul aspru al unei puteri îndepărtate".

Dar această lume a apus, şi în amărăciunea pe care a trezit-o căderea ei se ridică din sânul poporului celui mai dispreţuit de pes pământ „Fiul Sfintei Fecioare", „rodul unei tainice îmbrăţişări"; el aduce noua religie a Morţii şi a Nopţii: „ceea ce odinioară ne cufunda în abisurile tristeţii de acum încolo ne atrage cu o blândă chemare departe de aici. În Moarte ne-a fost vestită viaţa veşnică; tu eşti Moartea, şi totuşi tu ne aduci, mântuirea". Mormântul lui Iisus se confundă cu mormântul Sofiei: prin moartea Mântuitorului, omenirea a căpătat viaţă, ca şi Novalis prin moartea logodnicei sale. Şi ultimul imn e un măreţ cânt al nostalgiei, al chemării spre moartea care ne eliberează:

Spre al pământului străfund, De-al zilei ţărm departe, Semn vesel de plecare-mi sunt Dureri şi-un chin ce arde, E minunat când barca strâmtă Spre ţărmul cerului te-avântă.

Eu laud noaptea cea de veci, Cel somn de veci la creştet Sătul de

soare, n moarte treci, De-atâta griji veşted. Când dor de ţărm străin te lasă, Te vrei la Tatăl, iar, acasă

Te cheamă-adâncul spre Iisus.
Mireasa scumpă, dulce.
Pe cei ce-s trişti, iubind nespus.
Stă lin amurg să-i culce.
Un vis îţi rupe lanţul… Iată-L.
La sânu-i cum te cheamă Tatăl.

Cântecele duhovniceşti prelungesc într-un mod firesc acest; extaz. În versuri simple şi admirabile, Novalis îi slăveşte pe Iisi şi pe Fecioară. Nimic nu poate fi mai frumos, dar nimic intraductibil ca ultimele imnuri către Maria, unde în loci speranţei pe care altă dată poetul o punea într-o cucerire activă magică aflăm o smerenie umilă, o aşteptare a graţiei: fie ca imaginea întrezărită în vis să devină prezenţă reală! fie ca făgăduielile făcute muritorilor să se împlinească în sfârşit!

Pe cel ce te priveşte, mamă.
O dată, n veci pierzări nu-l cheamă;
S-ar despărţi de tine greu
Şi cald el te-ar iubi, mereu;
Iar harul tău, în amintire.
Elanul minţii cel mai nalt i-ar fire.
Frumoasă-n vis eu te-am văzut şi-n inimă-mi sălăşluiai.

Un prunc, de te-a văzut cândva, se-ncrede-n ocrotirea ta; Desfă deci lanţul vârstei, rău, şi fă-mă, fă-mă pruncul tă a De-atunci îmi stăpânesc fiinţa Iubirea pentru tine şi credinţa.1

* * *

Te văd, Maria, n chipuri mii, încântătoare zugrăvită, Dar unul nu te-ar zugrăvi Cum eşti de sufletul-mi privită.

Ştiu doar al lumii clocot greu De-atunci purtat e, ca de vise, şi-n faţa sufletului meu sunt ceruri veşnice deschise/

1 Traducere de Aurel Covaci.

1, 2 Traducere de Aurel Covaci.

CAPITOLUL XII

Selene
O, noapte de vrajă, noapte cu lună…
TIECK

În nicio altă operă romantică, visul nocturn şi senzaţia de vis în stare de veghe nu formează o temă atât de constantă ca în scrierile, multiple şi multiforme, ale lui Tieck. El a creat, în mai mare măsură decât Novalis sau Jean Paul, acel tip de erou romatic care şovăie să recunoască realitatea lumii exterioare, fiind mereu ispitit să vadă în ea doar proiectarea trecătoare a sufletului său, gata să se adăpostească şi să se ghemuiască în „verdele paradis al iubirilor copilăreşti". Priveliştile lui Tieck, cele din romane ca şi cele din povestiri, aparţin unui univers mobil, schimbător, încărcat de emoţii binefăcătoare şi de ameninţări, văzut parcă prin ochii visului; singura experienţă statornică a acestui om atât de greu de fixat este tocmai acea percepere a mişcării ce face ca formele şi fiinţele să alunece într-o horă fără sfârşit şi să se lase în voia unor neîncetate metamorfoze. „Totul se transformă, nimic nu durează; nu existăm decât pentru că ne schimbăm mereu, şi nu putem înţelege cum o existenţă imuabilă s-ar putea numi existenţă", scrie el, adăugând imediat această frază atât de revelatoare: *Tot ceea ce ne înconjoară nu e adevărat decât până la un punct*. Dar irealitatea lumii înconjurătoare merge mână în mână, la Tieck ca şi la toţi cei de felul său, cu nesiguranţa despre sine însuşi: ei nu sunt prea siguri de a fi pe de-a-ntregul reali; peisajul lăuntric trece tot atât de repede şi e supus metamorfozelor ca şi peisajul exterior. În propriii săi ochi, individul „nu e adevărat decât până la un anumit punct", dincolo de care nu mai ştie despre el decât desfăşurarea unor aspecte, mereu altele la tot pasul. Nimic nu e statornic, nimic nu poate fi prevăzut, orice lucru poate deveni orice altceva, în funcţie de o emoţie, o stare sufletească sau o lumină nouă.

În faţa acestei vertiginoase succesiuni de forme, culori şi sentimente, visătorul va avea la Tieck două reacţii deosebite, imprevizibile şi spontane la rândul lor, şi nimic nu-i va îngădui o alegere deliberată între ele. Uneori se va lăsa pradă unei dulci euforii şi

se va complăcea în însăşi multiplicitatea universului său, care-i va apărea astfel ca un reflex al propriei sale bogăţii şi un ecou al binevenitei sale capacităţi de rezonanţă. Alteori, dimpotrivă, neliniştit de a nu găsi în el însuşi niciun punct fix în care să se poată recunoaşte şi pe care să se poată sprijini, va râvni la un adăpost, o ascunzătoare închisă cu grijă, unde să fie ocolit de afluxul de imagini şi senzaţii. Aceste două mişcări îl vor duce însă. pe căi opuse, până pe pragul visului. Câteodată. În orele de răgaz şi de nepăsare, el se va bucura cu voluptate de acea ciudată lipsă de consistenţă a imaginilor onirice şi de trecerea aceasta abia simţită care din starea de veghe a făcut încet-încet o feerie, asemenea frumoaselor născociri ale duhului Nopţii. Altă dată, înspăimântat de absenţa oricărui centru în jurul căruia să-şi îndrume spectacolele mişcătoare, va dori să se închidă, departe de asaltul lor, într-un vis care, lipsindu-l de conştiinţa prea vie despre caracterul trecător al realului, îl va duce din nou la vremea copilăriei, la anii când totul era realitate acceptată, fără ca niciodată să se ridice vreo îndoială.

Firile nestatornice şi nostalgice ca Tieck se transformă fără încetare, dar nu progresează câtuşi de puţin în cursul existenţei; se poate ivi o oboseală, o adaptare la condiţiile comune ale vieţii umane şi. la aceia dintre ei care se exprimă prin artă. O orientare mai puţin subiectivă a strădaniilor estetice. Dar nu-i vezi urmând o cale ascendentă, cucerindu-şi o realitate proprie sau anumite certitudini. Nimic nu le e mai străin decât acest progres care cârmuieşte. de altfel într-un mod foarte diferit, drumul unui Jean Paul sau Novalis. Zestrea dintâi a lui Tieck pare mai complexă, mai bogată în diferite posibilităţi, dar anii nu-i vor mai adăuga niciun element nou. Haosul iniţial nu este organizat de vreo magnetizare suverană care să creeze un mit sau un climat. De altfel, operele de tinereţe sunt cele mai semnificative: în ele se revarsă, fără niciun fel de control, întreaga comoară a descoperirilor, întreaga varietate a contactelor de diferite feluri şi nuanţe între o sensibilitate cu mii de vibraţii şi o privelişte terestră unde fiecare culoare, fiecare colţişor scoate un sunet armonios sau

brusc discordant. Mai târziu. organele care înlesnesc acest schimb se tocesc, anumite gesturi devin atitudini, fără să capete vreo eficacitate superioară. Iar poetul, pierzând din puteri, începe să descrie o lume pe care preferă s-o bănuiască reală pe măsură ce vârsta îl îndeamnă să dorească o linişte mai blândă.

Aşa se face că Tieck a aflat desfătarea visului mai de timpuriu, printr-o cunoaştere mai mlădioasă ca la oricare altul, dar niciodată nu s-a slujit de el ca să descopere ceva Operele sale, mai ales cele din tinereţe, extrag din izvoarele inconştientului o extraordinară bogăţie de simboluri, forme şi inspiraţii deosebite. Se simte că este obişnuit cu aceste ţinuturi profunde, şi fiind primul pictor al naturii romantice, el este totodată şi primul care evocă tainice fantasmagorii. E atras de ciudăţenia lor, se lasă în voia curgerii lor mângâietoare. revine adesea şi se scaldă în izvorul tinereţii lor cu încrederea unui sălbatic care recurge la magie: de aici temele, atât de des întâlnite la el, a învierii neaşteptate a amintirilor din copilărie şi a întoarcerii pe meleagurile natale. Dar el nu merge mai departe de reapariţia spontană a imaginilor care ţâşnesc de acolo; şi nu doreşte nici să-i evoce monştrii şi pericolele, cum vor face Arnim şi Hoffmann. nici să-i folosească comorile, ca Novalis, în opera de mântuire a omenirii. Ştie că în tenebrele din el însuşi există năluci încântătoare. pline de graţie, ca şi arătări înfricoşătoare; dar se fereşte să le fugărească prea departe sau să le ceară socoteală pentru intenţiile lor. E unul dintre aceia cărora le place ameţeala şi care sunt atraşi de spaimă, cu condiţia însă ca şocul să fie moderat, şi nimic nu-i e străin decât efortul sau excesul. Climatul în care se complace Tieck este temperat: clar de lună în august, fără arşiţa lui Brentano sau gheţurile tăioase ale lui Arnim.

Poate că au dreptate cei ce spun că noi toţi suntem nişte îngeri surghiuniţi care, nevrednici de fericirea lor, răsculaţi împotriva dragostei, am fost azvârliţi într-o stare înrudită cu moartea, pe care o numim viaţa noastră. Creştem mari, şi copilăria noastră e un vis care se ţese în noi înşine, un nor trandafiriu de dinaintea primei arşiţe a soarelui de dimineaţă.

Nostalgia copilăriei, sentimentul de a fi părăsit pentru totdeauna o lume în care totul era blând şi familiar l-au hărţuit fără încetare pe Tieck. Aproape toţi eroii lui suferă de această sfâşietoare părere de rău, această impresie că trăiesc o viaţă veştedă, despuiată de primele ei culori, potrivnică; ei îi opun „raiul în care pătrund rând pe rând toţi oamenii, aceşti întârziaţi, şi de unde fiecare dintre ei e într-o bună zi izgonit". Uneori, în urma unei plimbări pline de visare, ei regăsesc cu o intensitate ascuţită senzaţiile de odinioară şi amintirea clipei în care pentru prima oară durerea a alungat duhurile blânde din feeriile copilăriei. Inconştientul nu păstrează numai imagini binefăcătoare şi uşoare; amintiri înfricoşătoare apar adesea, tot atât de vii ca şi celelalte, întipărite ca şi ele încă din primii ani.

Copilăria e făcută din spaime şi din crude dezamăgiri ca şi din bucurii, şi Tieck îşi amintea limpede întâmplările din viaţa sa, foarte de demult, când pe neaşteptate apărea contrastul, dureros şi strigător la cer. Între încântarea trecătoare a unei făgăduieli de fericire şi brusca ei prăbuşire: deznădejdea copilului căruia i se ia un caleidoscop prin care lumea i se pare minunată; groaza de singurătate, într-o zi când o pierde din ochi pe doică; spaima în faţa schimonoselilor unui personaj de la teatrul de păpuşi, care fac să se destrame armonia spectacolului. Toate aceste întâmplări marchează aceeaşi mişcare, aceeaşi cădere brutală a copilului smuls din desfătările unei frumoase iluzii printr-o discordantă irupere a realităţii.

Un sentiment atât de viu al vieţii tainice trebuia să-l ducă pe Tieck la multe constatări pe care psihologia actuală le-a precizat şi confirmat Puţini oameni au avut o experienţă atât de imediată a propriului lor dualism; Tieck a trăit mereu pe două planuri în acelaşi timp, aşa cum facem toţi, având însă permanent senzaţia acestei dedublări. În primul rând. el s-a străduit să pătrundă mai adânc în taina celei de-a doua existenţe, care ne însoţeşte în surdină viaţa de toate zilele şi care adesea ne trimite neaşteptate afluxuri de imagini sau de emoţii neexplicate; mai întâi, poezia a fost pentru el un mijloc de a evoca în plină zi imaginile acelea ascunse şi de a se retrage în

aceste refugii lăuntrice. Dar destul de timpuriu a avut sentimentul pericolului, senzaţia locului interzis; chiar atunci când în operele sale se întrevede dorinţa de a fi liniştit şi de a ajunge la o înţelepciune mai puţin ameninţată, el tot mai e în stare să dea personajelor şi limbajului său poetic volumul acela în adâncime care e privilegiul fiinţelor rămase în dialog cu eul lor secret

Inconştientul este. la Tieck şi la făpturile create de el. fondul Permanent, dat odată cu naşterea şi îmbogăţit cu primele experienţe din care viaţa conştientă se inspiră şi îşi trage energia, înclinaţiile şi temerile.

Nu putem scăpa de primele date ale existenţei noastre; în metafore şi în diferite transpuneri vedem pur şi simplu cum se reproduce ceea ce eram noi sau ceea ce ştiam noi, fără ca să fim pe deplin conştienţi.

Tot timpul ei revine la această permanenţă a unei naturi fundamentale „pe care nimic n-ar putea s-o distrugă şi care reapare la modul cel mai neaşteptat". Dar ştie totodată, el care avea un temperament de mare actor şi ale cărui lecturi publice au rămas celebre, că un „instinct mimic" dormitează în noi toţi şi ne cârmuieşte o mare parte din viaţă.

Sufletul nostru începe adesea prin a mima pur şi simplu, şi asta vreme îndelungată, o idee, o intenţie foarte bună, chiar un sentiment, până când. ca şi copiii când învaţă ceva. el îşi însuşeşte aceste atitudini profunde prin repetare şi obişnuinţă.

Contradicţia dintre aceste două experienţe, cea a continuităţii şi cea a mimetismului, este numai aparentă. Cei care trăiesc într-o legătură constantă cu inconştientul lor sunt tocmai cei predispuşi în cea mai mare măsură să asimileze ceea ce la început nu e pentru ei decât un gest învăţat Ei nu sunt deci în stare să facă acea alegere imediată şi acea deosebire promptă pe care o realizează firile mai puţin pasive, mai clarvăzătoare, între ceea ce e dat de la bun început şi ceea ce e împrumutat Toate actele şi chiar atitudinile fiinţelor asemenea lui Tieck coboară mai jos de manifestările superficiale şi

controlabile, până în serele lăuntrice unde coacerile se săvârşesc încetul cu încetul; în cele din urmă. ceea ce la început n-a fost decât un gest, după o îndelungată şedere în acest foc central, se metamorfozează şi se încadrează în noua personalitate. Aceste făpturi, apte de o creştere indefinită, pot trece drept nestatornice în ochii celor care se mărginesc doar la bogăţia înnăscuţi Nici Tieck şi nici Nodier n-au fost cruţaţi de acest calificativ pripit

„La mine orice lucru trebuie să prindă rădăcini puternice înainte de a ieşi la lumină", scrie Tieck cu prilejul morţii lui Novalis. Şi doi ani mai târziu: „Sunt cu atât mai mult o individualitate cu cât pot să mă risipesc în orice; de altfel, nu e de fapt o risipire, căci nu înţelegem şi nu simţim un lucru dacă nu ne identificăm cu el".

Printr-o dublă mişcare, Tieck ascundea în el orice îi atingea sensibilitatea sau inteligenţa, şi apoi, după o îndelungată perioadă de tăcere, scotea la lumină ceea ce se elaborase în întunericul inconştientului: mişcare dublă, pe careel însuşi o indică drept ritmul constant al naturii omeneşti: „Întreaga noastră viaţă este constituită dintr-o îndoită străduanie: coborârea până în străfundurile fiinţei noastre şi, prin uitarea de sine, ieşirea din noi înşine. Tot farmecul vieţii stă în această alternanţă". Farmecul, dar şi greutatea: şi Tieck e în sensul acesta un exemplu izbitor. El doreşte tot timpul să păstreze comunicarea cu străfundurile fiinţei sale şi suferă fiindcă nu izbuteşte întotdeauna. Vrea să exteriorizeze tot ceea ce e în el. prin viaţă, prin artă, prin gest, şi e deznădăjduit ori de câte ori nu reuşeşte. Dar suferinţa nu dăinuie, un instinct sigur îl întăreşte repede pe Tieck şi-l determină să se mulţumească numai cu încercările, cu intuiţia încă nedesluşită şi cu legănarea între aceste două înclinări potrivnice.

Totuşi, inconştientul, care se hrăneşte numai cu amintiri din copilărie, păstrează caracterul ambiguu al acestor amintiri: locul de baştină în care sufletul îşi regăseşte alinarea este totodată locul unor nelinişti de nespus, al fricii metafizice şi al pornirilor violente sau criminale. Nălucile înfricoşătoare nu pot fi despărţite de feeriile lăuntrice şi, numai puţin dacă slăbeşte controlul pe care-l exercită

raţiunea asupra exploziilor spontane din adâncuri, vulcanul poate să verse dintr-odată o lavă arzătoare.

Sunt momente când o fiinţă pe care o cunoşti de multă vreme poate să-ţi deştepte spaima, uneori chiar groaza: izbucneşte în râs, de pildă, un râs pornit din inimă, şi noi n-o auziserăm niciodată râzând astfel… Se întâmplă ca un înger blând să dormiteze într-o inimă şi să nu aştepte decât duhul care-l va trezi; dar şi la fiinţa cea mai fermecătoare, cea mai amabilă, ghiceşti un spirit de vulgaritate răutăcioasă care poate să iasă pe neaşteptate din visele sale, Munci când comicul pătrunde până în cele mai mici ascunzişuri ale inimii. Instinctul nostru simte atunci că în fiinţa asta e ceva de care trebuie să pe Păzim.

Tieck ştie prea bine că ceea ce iese astfel la iveală printr-un râs necontrolat poate fi evocat, devenind aproape străveziu, prin artă şi prin vis. care sunt înrudite îndeaproape. Mai ales muzica desăvârşeşte acest miracol de a atinge în noi sâmburele cel mai tainic, punctul din care pornesc rădăcinile tuturor amintirilor, făcând astfel din el pentru o clipă centrul unei lumi de feerie.

Ca nişte seminţe fermecate, sunetele prind în noi rădăcini cu o iuţeală vrăjitorească: pe loc ne înălţăm, puteri nevăzute încep să scânteieze, şi cât ai clipi din ochi auzim murmurul unui crâng presărat cu flori minunate, în culori ciudate şi necunoscute. Printre frunzele copacilor, *copilăria noastră şi un trecut încă şi mai îndepărtat* încep să danseze o horă plină de veselie. Florile freamătă şi se contopesc, culorile scânteiază într-una singură, ploaie de lumină, mereu nouă, mereu alta

Arta nu se mărgineşte să tulbure profunzimile; ea e în stare, crede Tieck, să le metamorfozeze straniile conţinuturi, să pătrundă cu lumină ceea ce la început nu e decât materie întunecoasă şi natură brută. Aceasta e semnificaţia unei pagini pe care psihologii moderni o citează deseori, văzând în ea pe bună dreptate o observaţie premergătoare propriilor lor cercetări. Nici la Jung şi nici la Freud nu s-ar putea găsi o definiţie mai suplă şi mai directă a inconştientului ca

aceste rânduri care i-au fost inspirate lui Tieck, în 1824. de studierea lui Shakespeare:

Nici măcar nu ştim câte simţuri avem. În privinţa simţurilor grosolane ale trupului, toată lumea e de acord. Dar… puterea simţirii – capacitatea de a evoca nemijlocit lucrurile nevăzute, depărtate, întunecate de o lungă uitare – presimţirea – spaimele ciudate care fac să ţi se zbârlească părul şi să ţi se încreţească pielea – freamătul subtil al anumitor senzaţii în care se împletesc plăcerea şi groaza: toate aceste reacţii sensibile şi încă multe altele – ce altceva sunt dacă nu tocmai simţuri, care-şi au însă locul lor într-un strat mai profund din noi înşine; activitatea lor nu e permanentă, dar puterea lor e cu atât mai eficace.

Şi. Întrebându-se dacă poezia poate şi trebuie să recurgă la această abundenţă de puteri necunoscute, Tieck consideră că scopul poetului este *transformarea acestor impulsuri naturale* într-o *lumină cerească*, *o năzuinţă spre invizibil*.

Atitudinea lui Tieck e bine definită prin această pagină de mare însemnătate. Înzestrat cu o percepere foarte ascuţită a fermentărilor obscure care se înfăptuiesc în noi, el le cunoaşte influenţa şi întreaga lor bogăţie; dar refuză să le fie sclav. Nu consimte pur şi simplu să se lase legănat de muzica informă a vieţii ascunse, şi cu atât mai puţin nu vrea să se aventureze fără băgare de seamă în abisurile unde omul se luptă cu propriile sale năluci. Fără să existe vreodată la el o intervenţie hotărâtă a voinţei sau o dominaţie conştientă a haosului lăuntric, Tieck, rămânând totuşi în esenţă pasiv, cere de la poezie o transfigurare a strigătelor şi a spectacolelor inconştientului. Ceea ce ţâşneşte de acolo nu e decât tot materie, căreia arta trebuie să-i dea o alta valoare, şi toate aceste porniri nu capătă o mai mare demnitate decât atunci când poetul le metamorfozează şi le îndrumă.

Trebuie totuşi remarcat că, oricât de apropiate ar fi de teoriile moderne, afirmaţiile lui Tieck au altă nuanţă, izvoare şi scopuri deosebite: poetul nu *constată* câtuşi de puţin, ca psihologul, *faptul* sublimării estetice, ci *îţi mărturiseşte experienţa* din tainiţele sufletului,

şi transpunerea poetică fiind pentru el o necesitate, un postulat al întregii sale fiinţe preocupate de raţiunea existenţei sale, el recurge la ea ca la un mijloc de apărare împotriva primejdiilor lăuntrice, de înnobilare a acelor lucruri care nu sunt nobile de la sine.

A te situa deasupra şi în afara desfăşurării spontane a imaginilor, a o judeca şi a o conduce, a face din funcţionarea automată un joc liber – această detaşare capătă la romantici numele de *ironie*. Chiar dacă evocă cu plăcere imaginile, chiar dacă doreşte să fie iar copil şi să trăiască din nou în acea fericită întrepătrundere de imaginar şi real. Tieck ţine să-şi apere prezenţa lui de spirit. Dacă intră în joc ca un copil, asta nu trebuie să excludă pentru el plăcerea de a asista la joc în calitate de spectator. Ironia va avea deci o funcţie dublă: faţă de datele sensibile, ea va fi o Şcoală a îndoielii, permiţându-ne să nu-i acordăm lumii., aşa cum e ea" un grad de realitate absolută şi definitivă, şi punând în loc în fiece clipă, cu ajutorul mişcătoarelor date psihice, o lume schimbătoare, mobilă, imprevizibilă la tot pasul. Dar întorcându-se după aceea spre această nouă realitate, ironia va împiedica spiritul să se se pe de-a-ntregul în voia fluxului viselor. Ea este organul de fehilibru cu ajutorul căruia poetul e în stare să îmbrăţişeze viaţa 'nsăşi a devenirii exterioare şi lăuntrice, fără să se angajeze pe de-a-ntregul sau să se înece în ea

* * *

Visul are, în viaţa ca şi în opera lui Tieck, aspecte şi funcţii. ultiple, care corespund întregii scări a legăturilor suple dintre neonştient şi conştiinţă. Rând pe rând revelator al tărâmurilor din adâncuri. adăpost al sufletului îndrăgostit de fluiditate, model al transfigurării estetice, el poate fi în acelaşi timp şi închisoarea din care râvneşti să evadezi.

Experienţa prin care Tieck a dobândit cunoaşterea, desfătarea şi uneori spaima de vis e nu atât observarea viselor de noapte, cât amintirea halucinaţiilor pe care le avea în aceste vise de veghe i s-a întâmplat nu o dată să simtă, cu o ciudată acuitate, primejdiile inerente firii sale care-i ameninţau echilibrul.

O primă viziune, datând din perioada când Tieck era student la Halle, exprimă în simboluri ce pot fi analizate cu uşurinţă spaima de singurătate. O altă experienţă, mai importantă, se situează probabil la puţin timp după aceea, deşi Tieck n-a însemnat-o decât la bătrâneţe. În ziua de Sf. Ion, după o noapte fără somn, tânărul pleacă pe jos în munţii Harz şi ajunge spre seară la un han unde, din patul său, ascultă jocurile şi dansurile sătenilor. Fără să fi închis ochii, pleacă din nou în zori şi, urcând cu greu un deal, asistă la răsăritul soarelui.

Dar de unde să iau cuvinte ca să zugrăvesc cât de cât minunea, priveliştea ce mi s-a dezvăluit şi care, transformându-mi sufletul, viaţa mea lăuntrică, toate puterile mele vii, m-a târât cu violenţă în faţa unei realităţi invizibile, dumnezeieşti, de o strălucire de nespus. O încântare care nu poate fi exprimată în cuvinte m-a cuprins pe de-a-ntregul; am început să tremur, am izbucnit într-un hohot de plâns care mă scutura dându-mi o emoţie cum nu mai avusesem niciodată. M-am oprit ca să mă dăruiesc în întregime viziunii, şi în timp ce fremătam de o bucurie extraordinară, am avut foarte limpede senzaţia că o altă inimă, fericită şi iubitoare, îmi bătea în piept

A fost apogeul întregii mele vieţi; în culmea exaltării şi a bucuriei, n-am putut să-mi stăpânesc lacrimile de fericire. Nu ştiu cât timp a durat această beţie…

Acum am optzeci de ani, şi amintirea acelor clipe a rămas pentru mine cea mai minunată, cea mai misterioasă din lunga mea viaţă. Niciodată n-am mai avut sentimentul de atunci, de iubire *nespusă*, *numai a mea*, *atât de vie*, *netăgăduit de reală*, şi totuşi mă cred din cale-afară de fericit pentru că măcar o dată am cunoscut starea asta…

Aceste viziuni, aceste extaze, aceste scurte contemplări a ceea ce se cheamă lumea de dincolo sunt transfigurări ale sufletului nostru, dăruite fiinţelor alese… Oricât m-am străduit în cursul vieţii să mai ajung o dată la acest extaz… totul a fost zadarnic, nu m-am ales decât cu *o amarnică remuşcare*, şi totuşi am citit, am cugetat, am cunoscut adesea stări de exaltare pe care le-am cerut poeziei, artei, misticii, unor

gânduri foarte ciudate şi experienţelor celor mai neobişnuite.

Se poate ca la şaizeci de ani după întâmplare, Tieck să mai fi uitat amănuntele şi să-i fi modificat însemnătatea dintâi. Nu încape însă nicio îndoială în privinţa autenticităţii experienţei, iar sinceritatea autorului e dovedită măcar de faptul că insistă el însuşi asupra cauzelor cu totul „fireşti" – insomnie, muzică, impresia plimbării – care i-ar fi putut înlesni halucinaţia Cele întâmplate la ceasul acela unic sunt atât de deosebite de tot ce a atins Tieck vreodată, încât, cel puţin de data asta, se poate lesne îndepărta orice ipoteză de mimetism: în acea clipă privilegiată, Tieck a reuşit, o dată şi atât, o confruntare cu divinitatea, care a luat forma unei apariţii luminoase. Şi a fost atât de schimbat de această unică viziune mistică, încât mai târziu a situat în această perioadă naşterea lui ca poet

De necrezut – îşi spune eroul din *Prietenii* (1796) – cum se contopeau atunci unele lucruri pe care le socoteam pe veci despărţite prin abisuri fără fund; impresiile cele mai confuze căpătau formă şi contur, răspândind şi scoţând la iveală mii de făpturi pe care nu le luasem în seamă atunci. În felul acesta, tot ce-mi apăruse nelămurit în acea vreme căpăta un nume; descopeream cele mai rare comori de pe pământ, pe care le dorisem atât de fierbinte; acelor clipe le datoresc tot ce mi-au dăruit forţa divină a fanteziei şi arta poeziei. Ele au netezit calea vieţii mele ce-mi părea la început atât de anevoioasă. Ele m-au învăţat să descopăr noi izvoare de desfătare şi de fericire, aşa că astăzi nu mi se mai pare că am în faţă un pustiu dezolant; efluvii de dulce şi voluptuoasă înflăcărare străbat acum inima mea de pământean; în beţia visului meu mi s-a dezvăluit faţa divinităţii.1

Revelaţia religioasă e aşadar pentru Tieck în acelaşi timp o iluminare care-i inspiră o încredere totală în actul poetic. În clipa când şi-a dat seama de armonia perfectă din lume şi din el însuşi a descoperit mii de obiecte noi, mii de senzaţii înzestrate în sfârşit cu acea semnificaţie liniştitoare şi tainică pe care dintotdeauna sperase c-o va atinge. Iar poezia, de acum încolo, va fi pentru el ecoul, slăbit dar tot binefăcător, al acestei uimiri dintâi, când datorită extazului

spectacolul universului i s-a arătat în toată transparenţa lui.

* * *

1 Traducere de I. Cassian Mătăsaru, din *Nuvela romantică germană*, ediţia citată.

Ideile lui Tieck despre vis pornesc de la aceste experienţe, la care trebuie să mai adăugăm cele câteva vise nocturne, de altfel puţin semnificative, a căror amintire i-a încredinţat-o biografului său Koepke. Tieck a făcut totuşi aluzie la nişte vise mai personale, a căror povestire exactă din păcate nu ni s-a păstrat: vise pline de spaimă care reveneau de la o noapte la alta când el, înfricoşat, se vedea plin de cruzime, de pofte sângeroase şi criminale. Urme ale acestor amintiri onirice ale poetului se regăsesc la mai multe dintre personajele sale.

De altfel, nu trebuie să ne mire prea mult faptul că Tieck a emis păreri adesea contradictorii în legătură cu valoarea viselor. Ca şi în alte domenii, el dă cuvântul, rând pe rând, la doi interlocutori al căror dialog a continuat să se desfăşoare în el, fără să fi fost vreodată pe de-a-ntregul de partea vreunuia uneori, glasul care pledează e al poetului nostalgic pentru care visele sunt opera „unei forţe spirituale foarte înalte şi tainice, deci misterioase”; alteori, dimpotrivă, el vede în vise „realizarea celor mai cinice dorinţe ale noastre” sau „proiectarea unor sentimente inconştiente” şi, ca un adevărat premergător al psihanalizei, scrie că „voluptatea e marea taină a fiinţei noastre, senzualitatea, rotiţa cea mai importantă a maşinii omeneşti”.

Tieck a fost conştient de această contradicţie dintre vederile sale asupra vieţii viselor, care îl determină fie să recurgă la explicaţiile cele mai sceptice din psihologie, fie. dimpotrivă, să se încreadă în revelaţiile poeziei lăuntrice. De două ori, în nuvelele din ultimii săi ani, el a căutat să împace aceste două atitudini atât de deosebite. În *Prisosul vieţii*, din 1837, pur şi simplu îşi exprima îndoiala şi lasă problema nerezolvată.

Ar trebui să ştim în ce măsură visele noastre ne aparţin. Cine poate să spună cât ne dezvăluie ele din structura ascunsă a vieţii noastre adânci? în vis suntem adesea cruzi, mincinoşi, Iaşi, cu

desăvârşire nemernici; omorâm cu bucurie un copil nevinovat, şi totuşi suntem convinşi că asemenea instincte sunt străine de adevărata noastră fire, îi stârnesc silă.

De altfel, sunt şi vise de cu totul alt soi. Multe dintre ele sunt luminoase şi se învecinează foarte îndeaproape cu revelaţia; dar sunt şi unele care se trag fără îndoială dintr-o indigestie sau din alte tulburări fiziologice. Căci ciudatul amestec de materie şi spirit, de fiară şi înger, din care sunteni alcătuiţi, poate îngădui în fiecare dintre funcţiile noastre atâtea nuanţe, încât nu s-ar putea face vreo afirmaţie generală în acest domeniu.

Prin poarta de corn şi prin cea de fildeş, la Tieck ca şi la Homer, coboară în noi vise de diferite feluri, unele care ne dezvăluie tenebrele şi brutalităţile noastre ascunse, altele care poate sunt raze ale vreunei lumini de sus.

Dar în *Die Gesellschaft auf dem Lande* (1824), Tieck pusese în gura personajelor sale un dialog care, în loc să rezolve contradicţia prin îndoială, încerca să o ducă până la o adevărată sinteză. După relatarea unui vis se înfiripă următoarea discuţie:

Cred, spuse un tânăr. că adesea esenţa noastră profundă şi gândurile noastre încă necunoscute se transformă în imagini pe care după aceea pune stăpânire visul, zguduindu-ne până la temelia fiinţei noastre.

Tânărul psiholog ştie deci că *imaginile* traduc şi trădează ceea ce înăuntrul nostru încă mai e o taină pentru noi, şi că momentul în care ne aflăm faţă-n faţă cu această poezie a abisurilor poate determina o asemenea tulburare, încât întreaga noastră viaţă să fie schimbată. Totuşi, personajul care-şi terminase de povestit visul ripostează printr-o întrebare semnificativi

Dar oare noi suntem aceia care ne jucăm astfel cu noi înşine? Sau o mână de sus amestecă cărţile?

Poate, reia tânărul. cu un aer pătruns şi parcă el însuşi surprins de ideea ce-i venise, *poate că aceste două acţiuni se contopesc* în momentele cu adevărat importante din viaţa noastră.

Visele noastre deci. chiar visele noastre cele mai groteşti, cele mai grosolane, n-ar fi în aparenţă opera firii noastre prea omeneşti: totul în ea – până şi acele nuanţe comice care se amestecă pe furiş cu gesturile noastre cele mai nobile şi care par un ecou al râsului răutăcios al Satanei – totul s-ar călăuzi după voinţa care veghează asupra sorţii noastre; ea se slujeşte adesea, ca să ne lumineze, de mijloace foarte ciudate şi de cele mai rele revelaţii asupra firii noastre.

Această părere răspunde dorinţei de împăcare care, în perioada maturităţii, îl îndeamnă pe Tieck să ţină cumpănă dreaptă între înclinaţiile cele mai de neîmpăcat ale propriei sale firi. În timp ce o experienţă onirică încărcată de spaimă şi o pătrundere psihologică fără cusur îl învăţau raporturile dintre vise şi drojdia sufletului, o altă experienţă, aceea a instabilei sale noţiuni asupra realului, îl făcea să iubească lumina aceea blândă şi atmosfera Molcomă a visului. Adevărata magie salvatoare, în faţa unei astfel de rupturi lăuntrice, nu s-ar putea găsi într-o sinteză teoretică: numai în poezie, în aceea din *Mărchen* mai ales, va atinge Tieck, pentru scurte clipe, actul care eliberează şi exorcizează

II

Tieck n-a ajuns la evocarea poetică a visului, aşa cum o găsim în basme, decât după ce a parcurs întâi mai multe etape. Romanul său de tinereţe, *William Lovell*, este expresia profundei sale nelinişti din anii când, împărţit între o viaţă de desfătări imaginare şi dorinţa de a-şi apropia insesizabila realitate exterioară, nu putea să găsească nici echilibrul, nici simplul compromis între aceste două lumi. Lovell încearcă zadarnic să trăiască el însuşi şi să perceapă drept vii fiinţele şi spectacolele care-l înconjoară… Prezentul nu e decât un vis; trecutul, amintirea nedesluşită a acestui vis, şi viitorul, o lume de umbre de care într-o zi ne vom aminti cu multă greutate". Şi revine la aceste exclamaţii până la saturaţie: lumea e moartă, nemişcată, fără viaţă, în timp ce visele mele se mişcă, sunt colorate şi mă leagănă cu farmecele lor. Din disperarea că nu va dobândi niciodată un contact cu realitatea ajunge la un subiectivism absolut.

Totul e supus bunului meu plac; pot să dau ce nume vreau tuturor fenomenelor, tuturor faptelor. Viaţa mea în întregime este un vis ale cărui figuri se nasc aşa cum vreau eu. Eu însumi sunt singura lege a naturii, şi toate ascultă de această lege.

Pe măsură ce înaintează în această poveste a „visătorului pervertit" care se inspiră din Restif de la Bretonne, sentimentul acesta devine din ce în ce mai amar şi capătă forma ironiei: de vreme ce realitatea e de nepătruns, Lovell va face din ea un joc, va deveni *voluttuoso* asemeni corupătorilor săi şi nu va mai căuta decât să se distreze în această lume a aparenţelor.

Ceea ce dă totuşi operei sale tonalitatea gravă este contrastul izbitor dintre tendinţa lui Lovell de a prefera visul şi caracterul tragic al viselor sale nocturne: el, ca şi celelalte personaje, nu are decât vise înfricoşătoare, cum avea şi Tieck însuşi în propria lui viaţă. Un singur vis plăcut se deosebeşte, în tot romanul, de grozăviile care le obsedează pe toate personajele; e un vis al lui Lovell de când era copil – al lui Tieck de când era copil, fără îndoială. Astfel, chiar şi în viaţa viselor, doar copilăria e privilegiată şi înzestrată cu senzaţii de beatitudine paradiziacă. Prin comparaţie, existenţa este „un vis grotesc şi gol, o farsă greoaie şi incoerentă pe care greşim dacă o luăm în serios, trista parodie a unei existenţe adevărate".

Stembald, eroul celui de-al doilea mare roman al lui Tieck, seamănă foarte mult cu Lovell; şi el „îşi vede adesea viaţa ca un vis. şi cu greu se poate convinge că obiectele din jurul lui sunt cu adevărat reale". Dar, fund un talentat pictor, el e scutit de greşelile înaintaşului său şi reuşeşte să atingă, prin magia artei, paradisul copilăriei. Chiar şi în visele sale el e mai favorizat; climatul lor e mai graţios, mai plin de făgăduinţe, el anunţă rezolvarea conflictelor şi reînvierea florilor pe care viaţa le ofilise. Regăsim şi aici pe alocuri neliniştea, dar o neliniște atenuată şi trecătoare, în timp ce tonalitatea generală e luminoasă şi. foarte firesc, gândurile din starea de veghe, obiectele zărite şi dorinţele inimii apar din nou, transfigurate şi uşoare.

Somnul este adesea *un repaus într-o lume mai frumoasă*; când

sufletul îşi întoarce privirea de la spectacolele de pe pământ, el descoperă acele ţări vrăjite şi necunoscute unde se joacă lumini delicate, de unde orice suferinţă e înlăturată. Atunci spiritul îşi desface aripile sale mari şi se simte dumnezeiesc de liber în infinitul fără margini, fără suferinţă. La trezire ne grăbim să dispreţuim această existenţă mai frumoasă sub pretextul că visele, fără să se amestece în urzeala vieţii noastre zilnice, îşi urmează propria lor cale.

Această magie a viselor fericite, care lipseşte *în Lovell* şi pe care *Stembald* reuşeşte să o evoce, constituie farmecul celor mai bune *Mărchen* ale lui Tieck. Niciodată teamă nu este însă cu desăvârşire absentă, şi de aceea unele dintre aceste poveşti sunt superioare celor scrise de atâţia alţi romantici: ele au minunata sprinteneală a visului, sunt scăldate în lumina aceea a basmelor adevărate, dar impresia de nespusă spaimă care-i bântuia nopţile autorului, imaginile care dezvăluie pornirile lui criminale îşi amestecă pe neaşteptate umbrele cu aceste pânze aeriene.

În discuţiile din *Phantasus*, care încadrează povestirile, se găsesc în legătură cu visele două fragmente care completează şi pot defini lumea feeriilor lui Tieck. În primul rând este vorba de un dialog în care e pusă în lumină violenţa emoţiilor onirice şi învăţătura lor.

Toate suferinţele şi toate neliniştile pe care le avem când suntem treji nu sunt nimic faţă de lacrimile pe care le vărsăm în vis şi bătăile de inimă din timpul somnului, în vis, tot ce e aspru în firea noastră se topeşte, sufletul nostru întreg se revarsă în valuri de durere. Când suntem treji rămâne întotdeauna câte un colţ de stâncă de care valurile se sparg.

Bineînţeles (răspunde alt interlocutor), ar trebui să considerăm în mai mare măsură starea de vis şi cea de veghe ca fiind surori: veghea noastră ar fi mai luminoasă, visele mai uşoare.

Celălalt dialog, şi mai precis, se referă în acelaşi timp la însăşi calitatea visului, la acea euforie specifică lui, şi la poezia senzaţiilor colorate pe care Tieck a împrumutat-o deseori din vis ca să creeze atmosfera povestirilor sale.

Ce minunat e să te cufunzi într-adevăr în contemplarea unei culori, socotită drept o culoare pur şi simplu! De ce oare albastrul îndepărtat al cerului ne trezeşte nostalgia şi purpuriul înserării ne emoţionează, în timp ce un galben-deschis, auriu, poate să ne aline şi să ne liniştească? Şi de unde vine această inepuizabilă plăcere de a vedea verdeaţa proaspătă, când ochiul parcă nu mai ajunge să-şi potolească setea?

Avem de-a face aici cu un lucru sfânt (răspunde un altul); visul din noi tinde atunci să se topească într-un vis mai minunat şi mai tainic, nu ca să caute acolo o explicaţie, ci o înţelegere: pentru ca el însuşi să se transforme şi să înflorească acolo, să devină el însuşi o existenţă în mijlocul existenţei asemănătoare. Vizionarul găseşte atunci, venindu-şi în fire, puteri divine, dar profanul, tot pe pragul acesta, se lasă dus spre idolatrie.

Aceste *Märchen* ale lui Tieck – cel puţin cele care nu sunt opere arbitrare şi exclusiv literare – lasă impresia că se trag în chip firesc din această îndoită experienţă, atât de profund înrudita cu însuşi conflictul din firea poetului: experienţa extraordinarei violenţe a stărilor afective din vise, când se dezvăluie temerile cel mai greu de înlăturat, şi experienţa ciudatei desfătări pe care o poate trezi în noi simpla senzaţie a unei culori sau a unei armonii fireşti. Expresia pe care o foloseşte Tieck dovedeşte, cum i se întâmplă adesea, o percepere foarte concretă a unor fenomene psihologice deosebit de nuanţate şi ca atare greu de sesizat: o culoare, zărită în natură sau pusă sub ochi de pictor, tulbură pe neaşteptate „visul care sălăşluieşte în noi" şi ne dă impresia că acest eu secret, de obicei zidit, se eliberează intrând într-o armonie, neaşteptată şi fermecătoare, cu uriaşul „vis mai tainic" care ne înconjoară.

Peste tot în povestiri, visul nocturn deţine un loc însemnat, dar întotdeauna el lasă impresia unui „vis în vis" şi se îmbină cu atmosfera generală, care este în întregime aceea a aventurilor onirice.

În cele mai bune opere fantastice ale lui Tieck, *Eckbert cel blond*, *Prietenii*, *Muntele rimelor*, *Tannhäuser*, la care trebuie să adăugăm

două povestiri de mai târziu, *Silfidele* şi *Pocalul*, şi în drama *Genoveva* se regăseşte acelaşi climat poetic. Aproape pretutindeni găsim pădurea germană, pădurea din vechile poveşti populare, cu tainele şi spaimele ei, singurătatea unui copil sau a unui tânăr care se rătăceşte prin ea, apariţia neaşteptată a unor bătrâni ciudaţi. Dar nu numai peisajul, destul de slab luminat, cu jocuri bruşte de lumină şi munţi stâncoşi. alcătuieşte această atmosferă deosebită. El se îmbină cu alte teme, lăuntrice, unde recunoaştem fără nicio greutate obsesiile care-l urmăreau pe autor încă din copilărie. O amintire ascunsă adânc în inconştient ţâşneşte pe neaşteptate, de obicei în urma unei senzaţii neprevăzute, culoare, vorbă, sunet pur şi simplu, care seamănă cu o senzaţie mai veche, dar această reînviere a trecutului e însoţită de o spaimă care adesea merge până la groază. Anumite lucruri, făcute pentru a fi uitate, n-ar putea să iasă din uitare fără să zguduie însăşi temelia existenţei. Personajele din aceste povestiri scapă adesea, printr-o favoare ce nu se poate explica, de viaţa îngustă a făpturilor pământene şi pătrund într-un paradis magic. Dar toate sunt smulse din această fericire, fie pentru că săvârşesc o greşeală, fie că dezvăluie o taină, fie că viziunea aceea de frumuseţe se ofileşte? i devine un haos grotesc şi înspăimântător. Certitudinea că se află Sub ameninţarea sau lovitura unei pedepse le urmăreşte pe cele mai multe dintre aceste fiinţe, fără ca să ştie prea bine de ce natură e greşeala lor: păcat inerent condiţiei umane, vină trupească pu laşitate faţă de tainicii ocrotitori pe care i-au jignit fără să ştie. În sfârsh, florile, pietrele şi mai ales anumite culori revin stăruitor, legate de o semnificaţie profund simbolică.

Toate aceste caracteristici statornice, dintre care unele se întâlnesc în poveştile populare, sunt înseşi caracteristicile visului; chiar dacă n-a spus-o niciodată, Tieck pare să fi cunoscut şi interpretat în profunzime analogia care există fără doar şi poate între mituri, în care imaginaţia colectivă exprimă unele dintre marile emoţii fundamentale ale firii omeneşti, şi născocirile pe care le înfăptuim cu toţii în vise. Comoara de simboluri din care extragem scenele dramelor noastre nocturne e aceea din care se hrăneşte mitologia popoarelor:

chiar dacă aceste simboluri nu au semnificaţia constantă pe care le-o atribuie anumite teorii, totuşi nu e mai puţin adevărat că aceleaşi imagini sunt înzestrate cu o putere afectivă neobişnuită, schimbându-şi fără îndoială sensul, dar nu şi intensitatea; tocmai de aceea un poet cum e Tieck îşi îngăduie să evoce aceste imagini, să ne transmită cunoştinţele sale despre viaţa inconştientă, făcând să vibreze în noi organul fricii sau al euforiei.

În visele alcătuite de Tieck în scopul de a ajunge la acea eficacitate proprie oricărei opere profunde sau de a exorciza prin exprimare propriile sale năluci, e foarte firesc ca visul nocturn să apară ca revelatorul privilegiat al tainelor pe care le dezvăluie magia specifică din basme.

Aceste povestiri nu se deosebesc decât prin gradul de verosimilitate onirică. Unele sunt totuşi foarte explicite, şi se simte, puţin cam prea vigilentă, prezenţa autorului care juxtapune cu bună ştiinţă diferitele planuri ale realului, sau cercurile infernului lăuntric. Celelalte, dimpotrivă, se menţin cu o extraordinară putere de convingere în domeniul adevărului afectiv şi poetic; autorul, în loc să-şi construiască povestirea, pare că o face să se nască în el, să o cheme nu se ştie de unde, având încredere numai în puterile limbajului, ale unui simbolism spontan şi ale adevăratelor gesturi magice.

Prietenii1 sunt încă departe de această verosimilitate de netăgăduit la care poate să ajungă imaginarul. Trecerea de la veghe la vis şi la feerie, apariţia greşelii şi a remuşcării au un caracter foarte explicit Eroul, Ludwig, pleacă în ajutorul unui prieten bolnav care l-a chemat la căpătâiul său. Străbătând o privelişte cu păduri şi câmpii în curând transfigurate de apusul soarelui, se

Citäm în continuare aceeaşi traducere.

rătăceşte, pierdut în amintiri de altă dată, şi pătrunde într-o ţară feerică unde descoperă un palat minunat care „strălucea în mii şi mii de culori alcătuite parcă din curcubeie scânteind de aur şi pietre scumpe”. Culorile devin din ce în ce mai magice, flăcări dansează pe

iarbă, voci melodioase îl îmbie pe cel care visează s-o pornească pe o alee cu flori unde răsună dangăt de clopote şi înfloresc trandafirii; în cele din urmă e întâmpinat de nişte doamne de o frumuseţe supranaturală. „Cele mai cutezătoare visuri ale mele s-au înfăptuit… da, mă aflu, trăiesc în ele… Abia dacă îmi mai pot aminti de viaţa mea trecută", exclamă el. Iniţiat într-o existenţă de fericire fără margini, „el se simte nou-născut". Dar, adormind la umbra unei bolţi, are un vis în vis: paradisul său s-a ofilit, luna a dispărut lăsând pe cer o gaură neagră, în locul cântecelor se aud strigăte înspăimântate.

Ludwig se trezi cu o senzaţie de mâhnire şi se dojenea pe el însuşi fiindcă fantezia lui avea nesăbuita deprindere a pământenilor de a amesteca laolaltă toate figurile baroce cu cele sălbatice şi apoi să şi le reînchipuie în vis.

După această primă disonanţă, Ludwig petrece mai multe zile într-o fericire întreruptă doar pe seară de cântecul unui cocoş la care palatul tresărea şi locuitorii lui păleau. De fiecare dată îi revine ca un junghi amintirea pământului. Urmărit de acest dor, el le roagă pe doamnele din vis să-i dăruiască tovărăşia prietenului său; una dintre ele îi răspunde:

Noi suntem vechile zâne, de care trebuie să fi auzit de mult Dacă ţi-e tare dor de lumea pământească, te vei întoarce acolo. împărăţia noastră înfloreşte când la muritori e noapte, iar ziua lor e noaptea noastră. Stăpânim aceste meleaguri din vremi străvechi, şi le vom mai stăpâni. timp îndelungat…

Şi doamna se îndepărtează de el. Neputând să mai ajungă până la ea, se aventurează în afara graniţelor regatului perfecţiunii: un necunoscut intră cu el în vorbă, şi, trezit pe neaşteptate, Ludwig se pomeneşte în braţele prietenului său vindecat care-i spune:

De pământ nu poţi scăpa… De bună seamă că există zâne, dar că le place să-i fericească pe oameni, asta nu-i decât o născocire. Ele ne inspiră dorinţi f* care nici noi nu le cunoaştem bine, acele năzuinţe exagerate, acea lăcomie neomenească de bunuri supraomeneşti, pentru ca apoi, pierduţi într-o jalnică exaltare, să dispreţuim pământul

cu toate mirificele lui daruri!

Drama fiinţei omeneşti, sfâşiată între dorul după un paradis pierdut şi nevoia de a trăi pe pământ, între plăcerea visului şi darurile, grele şi frumoase, ale realităţii, este exprimată în această povestire prin îndoita părere de rău a lui Ludwig: în toiul visului se simte vinovat că-şi nesocotise îndatoririle de prieten. Dar întors pe pământ, zadarnic blestemă el visul, „această splendidă pustietate, această jalnică strălucire", sentimentul nedesluşit că a fost izgonit de acolo pentru o vină a lui nu-l părăseşte.

*Eckbert cel blo*nd, reia aceleaşi teme pe un ton mai tragic: sentimentul păcatului, al îndoitei greşeli de nereparat săvârşită faţă de afecţiunile pământeşti şi făgăduinţele visului, atinge aici o nelinişte mai tainică, mai greu de rezolvat, iar povestirea în întregime evocă un climat mai autentic. O tânără femeie, Bertha, îi povesteşte unui prieten de-al soţului ei, la rugămintea acestuia, ciudata istorie a copilăriei ei. Fiică a unor păstori săraci, într-o bună zi şi-a părăsit coliba părintească ca să scape de asprimea educaţiei sale şi cu speranţa că va reveni în curând încărcată de bogăţii. Rătăceşte şi ea prin pădurile şi munţii din basme. Lângă o cascadă, în clipa în care copila era deznădăjduită de singurătate, întâlneşte o bătrână îmbrăcată în negru, sprijinindu-se de un toiag, care-i face semn să o urmeze. Îndată ce şi-a recăpătat siguranţa datorită prezenţei unei fiinţe omeneşti, întreaga privelişte se metamorfozează, acoperindu-se de strălucire ca în vis.

Ajunge la coliba bătrânei, într-o vale încântătoare; începe o viaţă nespus de uşoară şi blândă în monotonia ei, în tovărăşia unui căţel şi a unei păsări care repetă la nesfârşit acelaşi cântec. Anii trec astfel fără ca să se întâmple ceva deosebit în fiecare zi, pasărea ouă un ou în care se găseşte o piatră preţioasă, tânăra fată visează ore întregi în faţa vârtelniţei, bătrâna pleacă deseori departe şi lipseşte mult timp. Într-o zi, ea o anunţă misterios pe copila că *orice greşeală este pedepsită* şi pleacă într-o călătorie mai lungă decât celelalte, lăsând-o pe Bertha să cugete la cuvintele ei. În singurătate, fata este sfâşiată între dorinţa de a fugi şi aceea de a

— Traducere de L Cassian-Mătăsaru, în *Nuvela romantică germană*, vol. I, ediţia citată.

rămâne ocrotită în această existenţă în afara lumii. Dar în cele din urmă:

Îmi era de parcă aş fi avut ceva foarte grabnic de făcut, apucai deci câinele, îl legai strâns în încăpere şi luai colivia cu pasăre cu tot sub braţ. Câinele se zbătea şi chelălăia văzând portarea mea neobişnuită, se uita la mine cu ochi rugători, dar mă temeam să-l duc cu mine. Am mai luat şi unul dintre vasele pline cu nestemate, lăsându-le pe toate celelalte acolo.

Când am trecut pragul, pasărea a întors capul în chip ciudat; câinele se căznea să mă urmeze, dar nu se putea desface din legătură şi a rămas acolo.

Am ocolit drumul care ducea spre stâncile sălbatice şi am pornit în direcţia opusă. Câinele continua să latre şi să scheaune, şi mă durea inima după el; pasărea încerca să cânte; dar fiind clătinată în mers, îi venea parcă greu să se facă auzită.

În rătăcirile sale, tânăra fată intră într-o bună zi spre seară într-un sat şi-şi recunoaşte satul de baştină; se apropie de casa părintească, împinge uşa şi se pomeneşte printre oameni necunoscuţi. Părinţii ei au murit, şi regretul de a-i fi părăsit devine tot atât de ascuţit ca şi remuşcarea de a fi lăsat câinele în coliba din vis. La câtva timp după aceea, pasărea, care tăcuse vreme îndelungată, îşi reîncepe pe neaşteptate cântecul, dar în cuvinte pline de ameninţări. Neputând să îndure această prevestire, Bertha bagă mâna în colivie şi sugrumă martorul greşelii sale. În curând, măritată cu Eckbert, uită acest trecut ciudat în cursul povestirii, ea nu reuşeşte să regăsească un amănunt: numele câinelui. Dar prietenul care a ascultat-o, Walther, când pleacă, îi spune aceste cuvinte: „Stimată doamnă, vă mulţumesc, parcă vă văd cu pasărea aceea năzdrăvană şi cum îl hrăniţi pe micul *Strohmian*”. Tulburată, Bertha se întreabă de unde poate şti Walther acest nume: ce legătură este între omul acesta şi soarta ei? îngrozită de reînvierea unui trecut pe care-l uitase, ea cade grav bolnavi în timpul acesta,

Eckbert, soţul ei, e cuprins de o ură plină de bănuială faţă de prietenul acesta care ştie prea multe. îl ucide cu o săgeată şi se întoarce acasă. Bertha tocmai şi-a dat sufletul. De atunci, el duce o existenţă chinuită de amintiri. Noului său prieten, tânărul Hugo, îi povesteşte tot trecutul său, dar imediat frica de trădare îl face să creadă că Hugo şi Walther sunt una şi aceeaşi persoană. Fuge, o porneşte prin păduri şi ajunge într-un luminiş unde zburdă un câine, unde o pasăre îşi cântă cântecul de odinioară, unde pe neaşteptate apare ameninţătoare o bătrână.

— Îmi aduci pasărea? Mărgăritarele mele? Câinele meu? îi strigă ea Vezi că nelegiuirea se pedepseşte ea însăşi; nimeni altul decât mine a fost prietenul tău Walther, Hugo al tău!

— Dumnezeule mare! rosti Eckbert ca pentru sine. În ce groaznică singurătate mi-am dus eu viaţa!

— Şi Bertha era sora ta!…

Eckbert, cu mintea rătăcită, zăcea muribund la pământ, mai auzea înăbuşit şi confuz bătrâna vorbind, câinele lătrând şi pasărea repetându-şi cântecul.

Greşeala Berthei se complică astfel printr-un blestem străvechi, iar groaza incestului se adaugă la păcatele săvârşite de tânăra fată. Povestirea întreagă e scăldată într-o atmosferă de straniu care nicio clipă n-o părăseşte; visul cel frumos se năruie, iar Bertha e condamnată, căci n-a ştiut să rămână în lumea magică: uitarea nu poate împiedica reînvierea imaginilor, a părerilor de rău şi nici răzbunarea divinităţilor jignite. Nicăieri ca în această operă atât de reuşită, Tieck nu-şi descoperă mai bine profunda lui iniţiere în căile inconştientului; viaţa nălucilor lăuntrice se amestecă aici cât se poate de firesc cu ameninţările şi făgăduinţele făcute făpturii omeneşti. investite cu transparenţa beatitudinilor cereşti sau încărcate de culorile înspăimântătoare ale răului, imaginile visului ne dau senzaţia ascuţită a destinului nostru veşnic; faptele noastre pot să apară conştiinţei din starea de veghe scutite de orice consecinţă atâta timp cât prin uitare suntem siguri de eficacitatea lor. Dar visul le redă o violenţă de care nimic nu ne mai ocroteşte.

Aceleaşi obsesii, din care se inspiră şi povestirea *Tannhäuser*, se regăsesc în *Muntele rimelor*; ca şi Bertha, tânărul Christian îşi părăseşte părinţii, rătăceşte prin munţi şi, condus de un bătrân, soseşte lângă o peşteră unde printr-o crăpătură a stâncii zăreşte într-o încăpere minunată o femeie înaltă „care nu pare deloc să fie de pe lumea asta". Şi atunci îl cuprinde o impresie ciudată, în care se amestecă spaima de lucrul sfânt şi un secret erotism.

În pieptul său se deschisese un abis de forme şi armonii, de doruri şi voluptate; roiuri de sunete înaripate, de melodii pline de dor şi bucurie îi treceau prin sufletul mişcat până în străfunduri: vedea cum se înalţă în el o lume de durere şi de speranţă, cu puternice stânci magice de încredere şi îndrăzneaţă siguranţă, fluvii mari cu ape care curgeau parcă încărcate de melancolie.

„Ciudata zeitate" îi dă lui Christian un talisman fermecat. Curând însă el se trezeşte şi se pomeneşte adormit sub un copac, foarte departe de culmea pe care îl transportase visul. O ceaţă îi întunecă memoria şi îl desparte de propriul său trecut. Visul l-a smuls vieţii, l-a făcut să pătrundă în ţinuturi necunoscute.

Soseşte într-un sat în plină sărbătoare a secerişului şi revine la realitate; se căsătoreşte cu o fată de prin partea locului, Elisabeth, şi duce o existenţă paşnică, considerându-şi visul drept „pervers şi nelegiuit", mulţumindu-i lui Dumnezeu că l-a smuls în ciuda greşelilor sale din laţurile „Duhului răului". Totuşi nu poate să uite cu totul viziunea din muntele runelor, şi chiar şi în braţele Elisabethei e deseori vizitat de această amintire. Alteori e cuprins de păreri de rău după copilărie, şi într-o bună zi pleacă să-şi caute satul natal. Pe drum se întâlneşte cu un bătrân şi-şi recunoaşte tatăl, care nu se arată deloc surprins: descoperise o floare pe care n-o mai văzuse niciodată, şi asta îl înştiinţase că-şi va regăsi fiul.

Anii trec tihniţi, dar iată că la Christian soseşte un străin, apoi dispare lăsându-i în grijă aurul său. Deşi tatăl său îi atrăsese atenţia, Christian cade sub puterea blestemată a metalului: nopţi întregi stă şi numără monedele, afirmă că străinul care dispăruse şi femeia de

odinioară sunt unul şi acelaşi, pretinde că aude de sub pământ gemete înspăimântătoare.

Nesimţitor de acum încolo la farmecul florilor, în care parcă vede „cum freamătă marea rană a Naturii", el pare atras de lumea minerală. Şi într-o bună zi, în timpul sărbătorii secerişului, înfrânt de dorul vechiului său vis, fuge; îşi închipuie că o urmăreşte pe femeia misterioasă, care se schimbă pe neaşteptate într-o bătrână hidoasă.

Tatăl său se ia după urma paşilor lui care se pierd într-o Prăpastie, şi lumea îl crede dispărut pentru totdeauna. Elisabeth se recăsătoreşte, dar vine mizeria, focul distruge recoltele, fericirea se năruie. După câţiva ani, pierzându-şi ultimele vite pe un câmp, ea zăreşte un om cu înfăţişare de sălbatic, cu barba vâlvoi, care-i Pune la picioare pietricele obişnuite pe care le socotea drept giu-vaeruri de preţ. E Christian care-şi îmbrăţişează fiica şi fuge ca s-o regăsească pe „aceea care e împodobită cu văl de aur". E văzut cum se înfundă în codru şi vorbeşte cu muma pădurii. Şi de atunci nu s-a mai întors niciodată.

Năruirea lumii magice e şi mai îngrozitoare în această povestire decât în cele de dinainte. Mai încărcat cu nuanţe vădit erotice, visul este totodată mai vinovat şi realitatea care i se opune – satul paşnic al secerătorilor, dragostea simplă a Elisabethei, pacea pe care Christian o încearcă în această existenţă idilică – e mult mai atrăgătoare decât în *Eckbert*. Sentimentul greşelii este aici însoţit de o dorinţă de puritate întru totul pământeană; iar simbolismul pietrelor şi al florilor – împrumutat poate din Jakob Bohme, pe care Tieck îl citea pe vremea aceea – capătă o valoare pe de-a-ntregul psihologică: lumea obsesiilor, a dorinţelor carnale e o lume unde apasă blestemul şi moartea Cele mai pure făpturi de vis devin pe neaşteptate chipuri hidoase, imaginile aeriene şi strălucitoare nu sunt la trezire decât pietre neînsufleţite. Cel care se consacră urmăririi lor devine robul puterii răufăcătoare a metalului şi nu mai aude limbajul omenesc al florilor de pe pământ, al griului aurit şi al fericirilor simple.

Ultimele povestiri feerice ale lui Tieck, *Silfidele* şi *Pocalul*, poartă

povara aceloraşi blesteme: micuţa Marie, care a trăit în lumea graţioasă a ielelor, săvârşeşte greşeala de a vorbi despre ele în ciuda făgăduielii făcute: duhurile cele mici nu-i mai acordă nicio binefacere, şi fiica Mariei, care la rândul ei se bucura datorită purităţii copilăreşti de bunăvoinţa ielelor, moare de melancolie.

În *Pocalul*, dorinţele senzuale vinovate sunt din nou cauza năruirii visului. Ferdinand, îndrăgostit de o tânără fată, îi cere unui vrăjitor să-i prezică soarta iubirii sale. Într-o sală acoperită cu damasc *roşu*, pe covorul *stacojiu* de pe o masă – culoarea roşie e dominantă în această povestire şi-i dă tonalitatea generală –, vrăjitorul face să apară într-o cupă de aur roşu scântei care, însoţite de o muzică neobişnuită, formează la scurt timp linii de lumina, apoi o urzeală aeriană care se unduieşte sub mâna pricepută a bătrânului; în sfârşit, pânza se desface şi cade ca nişte picături mici *trandafirii* în cupă, de unde se înalţă în umbra şovăielnică o *roşeaţă* delicată, care devine mai limpede, se metamorfozează, capătă forma chipului iubit şi a „minunatei *pur puri* a buzelor. Dar atunci când în aer se conturează trupul gol, cu „doi sâni delicaţi şi tari, cu sfârcurile fine ca nişte boboci de *trandafiri*, al căror *stacojiu* e uşor voalat", Ferdinand se năpusteşte să-l smulgă din închisoarea-i de aur. Imediat totul dispare: … lângă piciorul cupei zăcea un trădafir *roşu*", care se ofileşte sub sărutarea fierbinte a lui Ferdinand.

Rătăceşte multă vreme prin împrejurimile oraşului, şi sub razele *trandafirii* ale apusului de soare o vede pe fată trecând în trăsură; ea se apleacă o clipă, şi *trandafirul* care-i împodobea corsajul cade la picioarele lui Ferdinand, care vede în asta o prevestire de despărţire pentru totdeauna într-adevăr, graba lui vinovată a zădărnicit orice speranţe. Tânăra fată, înşelată de nişte calomnii, se căsătoreşte.

Mulţi ani după aceea, Ferdinand. bătrân, e adus de un tânăr la nunta surorii sale. După serbare este condus în camera care i s-a rezervat, şi se pomeneşte în încăperea în care odinioară şi-a năruit din cauza grabei toate speranţele. Damascul *roşu* s-a mai şters, dar totul e neatins. A doua zi cineva îi întinde „cupa de zile mari": e aceeaşi de altă

dată. Şi Ferdinand recunoaşte în mama familiei al cărei oaspete este pe cea pe care o pierduse.

Acelaşi simbolism al culorilor îl luase Tieck tot din lumea viselor ca să lege în chip tainic între ele episoade din *Genoveva de Brabant*. Această dramă în versuri, din aceeaşi perioadă cu *Silfidele*, recurge tot timpulla vis pentru a traduce tainicele năzuinţe ale inconştientului. În vis l-a văzut Genoveva pe Golo, înainte chiar de a-l fi cunoscut, şi el i-a apărut în chip de Cristos. Într-o biserică a cărei boltă s-a deschis dintr-odată deasupra „uşilor de purpură ale Levantului".

Nici nu i-a mărturisit bine Genoveva acest vis bătrânei dădace, că-i şi pare rău: deşi afecţiunea ei pentru Golo e lipsită de orice dorinţă vinovată, ea simte în mod nedesluşit că anumite taine ale sufletului sunt făcute să rămână în umbră. Iar catastrofa o şi ameninţă, prevestită de un vis simbolic al cavalerului Wolf, în care i se arată luna înconjurată „de un ocean de sânge *roşu întunecat*". Dragostea lui Golo pentru soţia stăpânului său va deveni curând de o violenţă îngrozitoare, iar pasiunea se traduce în poem Prin apariţia unei purpuri din ce în ce mai violente.

Vorbele-ţi, în întuneric, la nişte rubine curg.

Focul lor vrăjit, feeric, Noaptea-i sclipăt – şi-n amurg.

O, infernul meu (îi mai spune el), tu-mi chinuieşti sufletul cu flăcările tale necruţătoare, cu zâmbetul tău, cu buzele tale, a căror roşeaţă bea din sângele roşu al inimii mele!

Trebuie, trebuie să vină în grădină (cântă la un moment dat nerăbdarea lui). Trandafirii roşii ai dragostei sunt veseli, sau şi aprins licuricii… (şi imediat după aceea): Florile se trezesc bucuroase după un somn lung, iar buzele trandafirilor se înroşesc mai tare.

Visul joacă tot timpul rolul de voce prevestitoare în această dramă; Golo, Genoveva şi soţul ei zăresc în vis ceea ce realitatea va confirma imediat după aceea. Poemul în întregime însă, cu alternanţele sale de lumină şi umbră, e construit după modelul visului. Bernhardi, prietenul lui Tieck, o spunea încă de pe atunci, dezvăluind evident intenţiile autorului:

Piesa începe şi se termină în aceeaşi capelă, dar la început altarul e slab luminat, căci zorii abia se ivesc. La sfârşit se face ziuă, aşa încât totul seamănă cu un vis de dimineaţă, început pe întuneric, amestecat cu sumbn deliruri, dar care se sfârşeşte vesel în lumina de plină zi.

În toate aceste opere, Tieck cere de la adânca sa cunoaşterea. viselor învăţăminte psihologice şi estetice. În primul rând el ia din acea lume tainică revelaţiile sale imediate în legătură cu viaţa noastră profundă, cu spaimele şi dorurile noastre: el îşi înzestrează deseori personajele cu vise, tocmai ca să facă să izbucnească mai bine ceea ce ele însele nu ştiu încă în legătură cu dorinţele lor) pământeşti sau cu năzuinţele lor cele mai înalte.

Dar în acelaşi timp, în cele mai bune *Mărchen* ale sale, el ia] visul drept model al operei de artă şi caută în el principiile unei] estetici. Tieck preţuieşte în vis fluiditatea şi simbolismul, culorile schimbătoare ale atmosferei lui, mobilitatea formelor; îşi propunij însă să rivalizeze chiar cu extraordinara libertate a poeziei onirice într-un eseu despre Miraculosul *la Shakespeare*, prefaţă

Traducere de Aurel Covaci traducerea *Furtunii* făcută de el (1796), Tieck a dat formula acestei estetici a visului. Spune acolo – şi avem de-a face cu o preţioasă mărturie despre inspiraţia lui Tieck însuşi – că Shakespeare şi-a observat probabil cu multă migală propriile sale vise înainte de a-şi scrie unele dintre operele sale fantastice. După aceea analizează procedeele lui Shakespeare şi le reduce la câteva principii: opera care vrea să dea o senzaţie onirică trebuie să se menţină în planul *iluziei*, fără ca realitatea banală să intervină aici vreodată. Printre altele, trebuie ca povestirea şi decorul ei să fie schimbate fără încetare pentru a reda mobilitatea universului somnului, iar emoţiile să nu devină niciodată destul de violente încât să rupă farmecul. În sfârşit, folosirea comicului şi intervenţia muzicii vor contribui la o imitare perfectă a viselor.

E limpede: această estetică shakespeariană nu corespunde decât pe jumătate cu ceea ce sunt de fapt povestirile lui Tieck; comicul nu

intervine decât foarte rar şi n-are aproape niciodată acea calitate care face burlescul visului. Planul realului este amintit la tot pasul, iar lumea iluziei e străpunsă de bruşte întoarceri la viaţa banală. Emoţiile visului ating o intensitate uneori insuportabil de dureroasă.

De fapt, teoria lui Tieck corespunde aceleiaşi nostalgii care sălăşluieşte în toţi eroii săi: de a trăi cu totul în vis, de a-l face pe cititor sau pe spectator să trăiască în iluzie, iată idealul celor care revin cu greu la realitate sau care suferă adânc în contact cu ea. Ca om şi ca poet, Tieck, oricât ar vrea, nu poate să se închidă în lumea magică. Apare visul, încântător sau tragic, dar la puţin timp cel care visează simte în el o dorinţă neobişnuită de a regăsi planul terestru, dorinţă ascuţită ca şi aceea care mai înainte îl făcea să dorească să se refugieze în vis. Prin firea lui, făcută nu ca să înfrunte realitatea şi piedicile ei, Tieck e înclinat spre vis; dar nu-i place să-l prelungească şi, pe orice ţărm s-ar afla, dorinţa lui e să treacă fluviul Styx care desparte cele două lumi. La el, nimic nu seamănă cu acea destrămare a realităţii pământeşti, spulberată de suflul puternic al extazului, care la Jean Paul transfigurează pe neaşteptate spectacolele naturii şi deschide poarta spre raiul întrezărit Aşa cum nimic din spiritul lui Tieck nu aminteşte acea mişcare într-adevăr „magică" ce-i îngăduie lui Novalis să dea oricărui lucru o semnificaţie superioară şi să se slujească de vis ca să înlăture lumina zilei şi să pătrundă în întunericul generos al nopţii mistice.

Dar aşa cum am putut vedea într-una dintre halucinaţiile din tinereţea sa, Tieck şovăie mereu între cele două ţărmuri; purtat de firul apei, navigator părăsit care ţine cârma strângând-o fără putere. Defilează privelişti, spectacolul e mereu altul, dar ţărmurile visului şi ale realităţii, despărţite pentru totdeauna, nu se mai unesc prin niciun pod, prin niciun salt.

În cele din urmă, după ultimele încercări romantice din povestiri, Tieck va ajunge la un anumit echilibru, dar numai renunţând din ce în ce mai mult la acest refugiu în vis şi în inconştient care sfârşise prin a-l decepţiona şi a-i consuma puterile. Visele din operele

de mai târziu vor mai exprima unele angoase, vor caricaturiza realitatea sau vor fi pur şi simplu prevestitoare. Tieck va adopta acea atitudine „ironică" prin care, jucându-se de acum încolo cu demonii lăuntrici pe care-i înfruntase, se va desfăta observându-le şi descriindu-le purtările. Clarviziunea inteligentă a psihologului va lua-o din ce în ce mai mult înaintea vrăjitoriei aventuroase a poetului.

*

Tieck a lăsat ca moştenire romantismului generaţiei următoare – romantism pe care nici nu l-a înţeles, nici nu l-a aprobat – o anume atmosferă lunară, o artă a peisajului deosebit de fluidă şi aproape muzicală. Demonii pe care-i evocase şi pe care s-a străduit după aceea să-i facă să intre din nou în întuneric i-au obsedat mai departe pe cei pe care el niciodată n-a vrut să-i recunoască drept discipoli. Sentimentul „puţinului realităţii", înclinaţia către nocturn, privirea întoarsă spre nemărginirea imaginilor care ţâşnesc pe neaşteptate din adâncuri şi îşi arată eficacitatea sunt tot atâtea descoperiri şi atitudini al căror iniţiator a fost Tieel După el, la Arnim ca şi la Hoffmann şi Brentano se regăsesc elemente tieckiene. Dar chiar dacă a adus la modă, mai mult decât Novalis şi Jean Paul, poezia visului, lui i-au lipsit eroismul şi dorinţa bărbătească de a triumfa, care îi împinge înainte pe fiecare dintre cei care au venit după el să se înfrunte plini de îndrăzneală cu visul.

CAPITOLUL XIII

Steaua polară

Tu mă întrebi, stea a nopţilor de iarnă…

ARNIM I

Ludwig Achim von Arnim e omul tuturor contrastelor aparente, şi pentru că, fără îndoială, nimeni altul n-a fost mai sincer ca el, mai lipsit de orice „instinct inamic", calitatea operei sale a rămas cel mai greu de definit şi-a uimit contemporanii; îi uimeşte pe ai noştri. E în el ceva străin de obiceiurile noastre, o puritate neverosimilă, inaccesibilă, foarte tainică, greu de respirat, care îţi inspiră teamă. Nu poţi să ştii dintr-odată cum e această fiinţă care nu seamănă şi nu se înrudeşte cu

nimeni. Deşi e un visător, nu simţi că se lasă în voia feeriilor schimbătoare ale unei imaginaţii îngăduitoare, ci mai curând că e atent la ţinuturile de dincolo de sensibil, care sunt cele mai concrete şi mai precise din lume, limpezi şi nemişcate ca o zi însorită de decembrie pe câmpia prusacă. Acolo nu simţi vibraţia fluidă a harpelor eoliene, nici îndepărtatele muzici nocturne sau sonoritatea tăioasă a unei dimineţi de iarnă. Climatul acestui suflet nu e blândeţea pe pământ a clarului de lună, ci transparenţa peisajelor lunare.

Prusia pare să se recunoască în acest copil al nobilimii sale care a întrupat din plin pasiunile tradiţionale: galofob înverşunat, antisemit îndărătnic, prieten al muzei cu coif, nu i-a lipsit ca să fie dexiarat poet naţional decât o artă mai banală. Şi totuşi, el mai degrabă zăboveşte lângă o fetişcană decât să se lupte cu cotropitorul. Nobil de ţară preocupat de administrarea moşiilor sale, tată de familie mereu la datorie, el îşi consacră toate puterile ca să evoce năluci. Adept cu trup şi suflet al luteranismului, el visează la o creştinătate medievală şi se complace în atmosfera catolică.

Şi se leagă de făptura cea mai opusă, de acea Bettina schimbătoare, expansivă, indiscretă şi înfumurată, ignorând orice rezerva, precum şi orice fel de convenţii şi tradiţii. Nordicul Arnim Pare să găsească, spre fericirea şi deznădejdea sa, tot ceea ce lui îi lipseşte la această copilă răsfăţată în care ardoarea medievală se îmbină cu îndrăzneala fetei germane. El, care nu întreprindea nimic fără o solemnă gravitate, care respectă formele trecutului, care iubeşte discreţia şi nu săvârşeşte niciodată nici cea mai mică indecenţă, se îndrăgosteşte de cea care, fără să fie lipsită de sinceritate, amestecă şi în momentele cele mai serioase o mare parte de joc.

În ciuda povestirilor unor martori palavragii şi a publicării scrisorilor, istoria acestei iubiri rămâne învăluită în taină, ca şi cea a tuturor pasiunilor profunde. Această îndelungată aventură a doua fiinţe pe cât de minunate, fiecare în felul ei, pe atât de deosebite una de alta, dezvăluie la Bettina o surprinzătoare bogăţie de poezie şi de duioşie adevărată, dându-ne însă despre Arnim o idee şi mai înaltă

încă.

Bettina are, până la exasperare, toate defectele atribuite îndeobște sexului său: preocupată zi şi noapte să stârnească admiraţie, atrasă de faima oamenilor mari, impresionată de poeţi, monarhi şi profeţi, ea e pe cât de nestatornică, pe atât de spontană în prieteniile de adolescenţă, pe cât de cochetă, pe atât de generoasă în relaţiile ei mondene. Dar totodată are toate privilegiile geniului feminin: o intuiţie imediată îi dezvăluie însuşirile secrete ale fiinţelor din preajma ei; are darul exprimării şi, fiind muziciană, desenatoare, poetă, găseşte totdeauna mijlocul de a-şi transpune emoţiile. Ea raportează totul la sensibilitatea ei, dar izbuteşte de minune s-o facă cu un dezinteres total: lipsită de meschinărie, ea face din egocentrismul ei o virtute, din permanenta nevoie de a se destăinui – poezie, şi din inteligenţa ei impertinentă un mijloc de seducţie. Universul întreg e viu pentru ea şi devine viu datorită ei.

Numai un bărbat tot atât de viril pe cât era ea de feminină putea s-o iubească aşa cum a iubit-o Arnim şi s-o facă să-l iubească într-atât încât s-o şi transforme, îmbogăţindu-se el însuşi cu tot ce avea ea să-i dezvăluie. Rareori cei doi poli între care ţâşneşte scânteia iubirii au fost atât de clar opuşi unul celuilalt, atât de atraşi unul către celălalt Spre deosebire de atâtea iubiri romantice, aceasta n-a fost niciun tragic naufragiu, nicio închipuire platonică. Deoarece Arnim era făcut să-şi realizeze dorinţele şi să-şi trăiască visele, deoarece Bettina năzuia să-şi dăruiască universul şi pe ea însăşi, povestea lor are tocmai acea taină pe care n-o au pasiunile fără împlinire, acea profunzime a lucrurilor trăite în plenitudinea lor umană. O asemenea realizare e însoţită de suferinţe, de deznădejdi, privilegiul dureros al celor vii. Dar în acelaşi timp, fiinţele care au în ele puterea pasiunii şi a fidelităţii triumfă asupra piedicilor şi a greşelilor la care sunt expuse de la o etapă la alta chiar de îndrăzneala lor. Nici Bettina, prea nestatornică, nici Arnim, prea rezervat, nu au ocolit greşelile, iar cei care nesocotesc exigenţele unor asemenea firi îşi închipuie că aceste slăbiciuni au spulberat probabil orice încredere între ei doi. De fapt, de fiecare dată greşeala

săvârşită a făcut ca legătura lor să devină mai tragică, dar mai indestructibilă.

Încă de la prima întâlnire, Bettina a fost cuprinsă de o vie pasiune pentru prietenul fratelui ei Clemens. Iar acesta, care pe cât de bine cunoştea căile tainice ale inimii pe atât de nepriceput era în viaţă, vedea profund atunci când îi scria lui Arnim: „Bettina te iubeşte, dar nu-i decât o copilă. Tu n-ai înţeles-o. Te rog să renunţi la stima ta respectuoasă în ce o priveşte: poate să moară omul de pe urma unor asemenea succedanee".

Primele scrisori ale lui Arnim sunt foarte rezervate, cele ale Bettinei, numai destăinuiri şi descrieri ale stărilor ei sufleteşti. Izolat la Königsberg în timpul războiului, poetul are slăbiciunea să se lege de o tânără fată şi să-i mărturisească acest lucru Bettinei.

Ea mi-a umplut atât de plăcut existenţa, iar prezenţa ei pentru mine e ca întunecatul azur al cerului naturn pe un câmp de bătălie.

Bettina îi răspunde:

O, Arnim, dacă ai şti cât de mult se îmbină toate întâmplările din viaţa mea cu dragostea pentru tine… Cum adică? O iubeşti pe fata aceea, ea nu ştie, şi nu e deloc ca tine? Nu-i nimic, exact aşa mi s-a întâmplat şi mie cu tine… Dragul, bunul meu Arnim, dacă ai şti cât te iubesc pentru tine însuţi!

Nu-i o vorbă spusă în vâni Bettina îl iubeşte pe Arnim aşa cum e el, cu umbrele şi părţile lui greu de înţeles. El, dimpotrivă, se arată de la bun început dornic s-o educe pe „copilă", s-o îndrume spre perfecţiunea fiinţei sale. Vrea să pună capăt acestor manifestări dezordonate care fac farmecul tinerei fete, dar în care el ghiceşte cine ştie ce ameninţare. Prin asta o cucereşte el pe Bettina mai mult decât poate s-o facă Goethe. Ilustrului bătrân nu-i Place admiratoarea: se lasă adorat de ea şi găseşte în scrisorile ei, înainte de a începe să-l sâcâie, o exaltare tinerească, un ecou din propria lui tinereţe. Dar acest soi de egoism al geniului, care nu visează decât să se îmbogăţească din chilipiruri şi care se va îndepărta când experienţa îşi va fi dat roadele, nu poate să egaleze intervenţia severă, gata de ceartă, a lui Arnim.

Bettina nu cere să fie lăsată în voia revărsărilor ei de entuziasm; ea aşteaptă o rezistenţă şi o îndrumare. Şi Arnim ştie asta prea bine ca să nu fie sigur pe el: nicio clipă nu-l mâhnesc scrisorile către Goethe.

Din scrisorile Bettinei se ghiceşte că adesea era speriată de rezerva extremă a acestei fiinţe atât de puţin expansive care se intimida de propriile sale elanuri şi-şi manifesta întotdeauna sentimentele cu o trufie neobişnuită. Ea a fost aceea care a dat dragostei lor o înnoire constantă, în vreme ce Arnim, cum i-a scris ea într-o zi, trebuia „să se obişnuiască încet-încet cu ceea ce la ea era înnăscut". Această deosebire dintre ei, tânărul bărbat o cunoştea foarte bine: „

Va trebui să mai dansăm mult timp împreună până ce vom izbuti să ne punem în acelaşi ritm, până când capriciul şi gravitatea se vor pune de acord, ca furculiţa şi cuţitul…

Pe Arnim îl neliniştea tot ceea ce era, prin firea lucrurilor, vioiciune şi violenţă carnală în atracţia pe care o încercau unul pentru altul, în timp ce Bettina, mult mai spontană, dovedea mai multă îndrăzneală. Arnim detesta tot ce avea aparenţă de joc, şi, surprins de propria lui senzualitate, face într-o bună zi următoarea mărturisire:

Între noi există într-adevăr o taină care ne ţine la distanţă, ca două planete; am simţind-o uneori sărutându-ţi buzele; mă reţinea ceva, de parcă aş fi făcut un rău, şi un fior trist mă scutura din cap până-n picioare.

La care Bettina răspunde, cu naturaleţea şi înclinarea ei de a-şi lua soarta aşa cum e:

Îţi declar răspicat că niciodată n-o să mă despart de tine… Poartă-te aşa cum îţi spun acum, şi mai bine să nu mă mai vezi niciodată decât să mă condamni să trăiesc departe de tine, sub pretextul că sunt prea tânără.

Doar în 1810 lucrurile s-au lămurit; ca să scape de curiozitatea publică, cei doi tineri au găsit cu cale să se căsătorească în ascuns. Apoi, în timpul celor douăzeci de ani cât a durat căsătoria lor, până la moartea lui Arnim, acesta a avut fericirea şi talentul de a face din

Bettina ceea ce visase: tânăra fată romantică a devenit, din dragoste pentru el. dar şi pentru că avea în ea toată bogăţia unei femei desăvârşite, o mamă excelentă, fără să piardă de altfel nimic din geniul ei propriu.

* * *

Bettina iubea în mod firesc viaţa, dar îi plăcea totodată şi să viseze: iar Arnim, care nu izbutea decât printr-o voinţă conştientă să scape de o anume teamă de a trăi. se arăta tot atât de şovăitor în faţa ispitei visului. Contrastul dintre aceste două suflete complementare se vădeşte atât în ce priveşte visul cât şi realitatea pământească: şi în acest caz, Bettina rămâne cea mai spontană, cea mai înzestrată, dar tot Arnim e cel eroic, dând o formă la ceea ce la început era doar un fluid evanescent.

Scrisorile Bettinei, atât în versiunea lor originală cât şi în transcrierile libere pe care le-a publicat, sunt bogate în însemnări despre vise de noapte. E greu de ştiut ce e autentic în ele. Cele câteva scrisori ale căror manuscrise au fost găsite ne îngăduie s-o surprindem pe Bettina în flagrant delict de născocire: astfel, ea strecoară în corespondenţa ei cu Goethe un pretins vis profetic, datat la 22 mai 1809, şi care e socotit că prevesteşte amănuntele luptelor duse în Tirol în zilele următoare: din păcate, această – profeţie" se regăseşte, aproape cuvânt cu cuvânt, într-o lucrare apărută la cinci ani după evenimente. Totuşi, chiar atunci când le mai înfrumuseţează pe ici pe colo, visele Bettinei au o realitate poetică şi o unitate de atmosferă care oglindeşte cu sinceritate climatul călătoriilor ei lăuntrice. Ca şi priveliştile reale descrise de ea. cele din vis sunt toate numai lumină, căldură, senzaţii de furtună, fiind legate de impresia unei nesfârşite însufleţiri sau a descurajării. Lumea exterioară şi elanurile sufleteşti se contopesc în această proză frumoasă, mişcătoare şi suplă, cu cadenţe atât de specifice. O dată ea se visează într-o zi înăbuşitoare, simte atunci pentru flori, prietenele ei dintotdeauna, o milă care o face să regrete „că nu poate să stârnească ploaia". Aceeaşi livadă înflorită revine din copilărie până la bătrâneţe. iar repetarea acestui vis e flereu

însoţită de o melancolie foarte puternică.

Cele mai suspecte dintre aceste povestiri sunt cele scrise special pentru Goethe: se compun din amintiri ale întâlnirilor lor.

mângâieri pe care „copila" le dorea, sau vorbe dulci pe care i-ar fi plăcut să le audă din gura marelui om. Uneori în aceste mici poeme în proză caracterele visului sunt reproduse cu un mimetism foarte îndemânatic, atingând acea supleţe care la Bettina e întotdeauna semnul momentelor poetice. În ele se simte artificiul, dar artificiul cuiva care cunoaşte bine însuşirile ambianţei onirice.

Adeseori am unul şi acelaşi vis… mi se pare că trebuie să dansez în faţa ta; port o rochie diafană, am sentimentul că totul o să-mi reuşească, lumea se îngrămădeşte în jurul meu. Te caut din ochi: iată-te aşezat în faţa mea; nu dai semne să mă fi observat, pari preocupat de altceva; dar eu înaintez spre tine cu încălţări de aur, mânecile mele de argint atârnă neglijent, şi aştept. Tu ridici capul, privirea ţi se opreşte asupra mea; cu paşi uşori, eu desenez cercuri magice, tu nu-ţi mai iei ochii de la mine, silit să mă urmăreşti în tot ce fac, şi am senzaţia unei izbânzi triumfătoare. Tot ce tu abia ghiceşti, te fac să vezi prin mişcările mele, şi eşti surprins de această înţelepciune pe care dansul meu o descrie pentru tine. Curând îmi arunc mantia aeriană, îţi arăt aripile mele şi mă înalţ în spaţiu. Sunt încântată să văd că mă urmăreşti cu privirea; apoi, uşor, cobor şi cad în braţele tale care mă înlănţuie…

Visul acesta e limpede: nevoie de graţie, de elan, de fericire, de dorinţă, de duioşie, de a fi admirată de mulţime şi de a-l fascina pe poet sunt exprimate aici fără ocol, prin simbolurile cele mai transparente. De altfel, nu se cade să insistăm asupra elementelor evident erotice ale acestor jocuri. Dragostea tinerei fete pentru Goethe a fost de o natură foarte neobişnuită, şi dacă îi plăcea să-şi închipuie mângâieri. O făcea parcă în afara lumii fizice. Într-un fel de contact material al sufletelor. Niciodată n-a văzut vreo duplicitate, vreo contradicţie între dorinţa asta şi cea care o atrăgea spre Arnim. care nu ignora nimic din toate acestea. Aici, chiar dacă intervine imaginaţia conştientă, visul

reprezintă acel univers aparte în care, devenind imagini pure, sufletele ar putea să se întâlnească, să se apropie unul de celălalt, într-o fericire fără gravitaţie, fără natură.

Visele pe care i le povesteşte lui Arnim. foarte deosebite de cele pe care le-a citit Goethe, stabilesc între ea şi tânărul bărbat o legătură mai prozaică poate, dar şi mai concretă. Ea îi mărturiseşte că-l vede rareori în vis. dar e convinsă că nu i se arată decât când vrea el. Arnim e cel care se bucură de ce are ea mai bun: faţă de el, ea îşi reduce vanitatea la tăcere, ştiind însă că deghizarea primejdioasă. Astfel, într-o zi, Arnim îi răspunde" sever povestirea unui vis cam prea strălucitor: „Înseamnă-ţi visele, dar cinstit, altfel asta nu mai are nicio valoare: nu înfrumuseţa nimic". Şi cu câţiva ani mai înainte, Clemens Brentano, care cunoştea foarte bine şi pe bună dreptate înclinaţia surorii sale spre minciună, o dojenea pe un ton hazliu: „E o copilărie să-ţi pierzi timpul cercetându-ţi visele… Rişti ca oamenii să spună despre tine: în vis e foarte deşteaptă, dar nu şi când e trează".

Prudenţei la care se simte obligată în scrisorile către Arnim îi datorăm câteva vise mai adevărate decât cele din epistolele către Goethe. Astfel e acela pe care spune că l-a avut în dimineaţa în care urma să primească scrisoarea decisivă prin care Arnim îi cerea mâna Apar acolo Luther şi „nevasta lui, care se numea Iubirea", în faţa unei regine crude, înconjurate de poporul ei pe malul mării; reformatorul ţine un discurs sfâşietor, căci „fusese smulsă inima nevestei sale, şi toată lumea putea să vadă în sânul ei fructele iubirii, care ar fi trebuit să rămână tainice… El îşi înfunda mâna în rana cea îngrozitoare şi scotea de acolo ceva pe care-l arunca în spatele lui, în mare", unde în cele din urmă perechea s-a aruncat la rândul ei.

Am plecat cuprinsă de tristeţe spre casă, poporul m-a urmat în surd alai. Eram încă o copilă şi mă însoţea o doică, căreia odinioară îi făgăduisem că dacă am să mă mărit vreodată am s-o iau la mine. La sosirea mea, lumea tocmai se aşeza la masă. Dar mi-am spus că niciodată n-am să mai doresc nici să mănânc şi nici să beau, căci totul este atât de înfricoşător şi de trist pe lume. Atunci m-a trezit scrisoarea

ta…

* * *

Totuşi, în opera Bettinei, alte împrumuturi din vis trădează în flai mare măsură schimbul neîncetat care pare să fi avut loc, cel Puţin până la căsătoria ei, între viaţa manifestă şi izvoarele lăuntrice din care ţâşnesc visul şi poezia. Şi după patru ani de la puricarea scrisorilor către Goethe. atunci când nu se cunoştea decât această primă carte a ei, s-a găsit un critic care să analizeze cu o surprinzătoare forţă de pătrundere raporturile dintre geniul literar al Bettinei şi viaţa ei inconştientă. Acest spirit pătrunzător, 91 P-Daumer, era de altfel unul dintre oamenii cei mai uimitori din vremea sa: preceptor al misteriosului Kaspar Hauser, iniţiat în toate ştiinţele, autor a numeroase scrieri istorice şi al unor poeme minunat adaptate după arabă, el poate fi socotit, pe lângă toate acestea, drept unul dintre înaintaşii lui Nietzsche; el concepuse (fapt curios: citind *Rêveries* de Nodier) o teorie a Supraomului care va să vină. pe care s-a bazat ca să combată creştinismul… până când, convertit, a devenit apologet catolic şi a recunoscut în Iisus Cristos pe supraomul visărilor sale filosofice de altă dată.

Or, într-un articol publicat de o neînsemnată revistă din Ba-varia, Daumer, surprins că găsise în proza Bettinei o revenire neîncetată a aceloraşi perioade ritmice şi versuri albe care nu păreau introduse cu bună ştiinţă, a îndrăznit să explice această cadenţă spontană printr-o statornică ieşire la suprafaţă a amintirilor lăsate de vise. Sprijinindu-se pe gândirea lui G.H. von Schubert, el a constatat în primul rând că în ţinuturile cel mai puţin cercetate ale fiinţei noastre trăieşte un geniu ascuns, vădit deosebit de eul nostru zilnic… Toate operele poetice ale oamenilor nu sunt altceva decât manifestările, mai mult sau mai puţin fragmentare, ale acestui poet lăuntric”; acest geniu, „surghiunit, întemniţat în lumea lui nocturnă, tinde spre o nouă revelaţie”. Dar fiecare dintre încercările sale de a ieşi la lumina zilei nu duce decât la o expresie incompletă, supusă unei inevitabile diminuări.

Cartea Bettinei este una dintre aceste manifestări: „Găsim în ea

tot felul de lucruri care, sub forma unei reminiscenţe inconştiente, au trecut dintr-o anumită viaţă poetică de somn şi vis, proprie autoarei, în spiritul ei treaz şi în creaţia ei literară”.

Ceea ce Daumer exprimă aici într-un mod atât de fericit ar putea servi drept definiţie pentru un întreg romantism şi pentru o întreagă literatură care izvorăşte din el până în zilele noastre. Deoarece devenise adeptul Bettinei, care cunoştea mai bine ca oricine acest lucru din experienţă, el ştie că ţinutul din care izvorăsc cântecele şi inspiraţiile e o lume subiacentă lumii conştiinţei şi care nu poate fi atinsă decât printr-un soi de incantaţie. Dintotdeauna. poeţii au simţit ca străină de „ei înşişi” vocea care vorbea prin ei. Dar la romanticii germani şi, după Rimbaud. la poeţii francezi, această impresie a devenit o certitudine clară: simţindu-şi opera ca pe un dialog între ei înşişi şi o realitate care, în ei, îi depăşea, au acceptat cu bună ştiinţă aşteptarea pasivă a revelaţiilor obscure şi automatismele care înlesnesc zămislirea misterului poetic.

Bettina – şi în asta constă importanţa ei ca scriitor – s-a numărat, în rândul romanticilor, printre cei care au cunoscut acest adevăr cât se poate de independent şi printr-o iniţiere cu desăvârşire spontană. E aici şi literatură, desigur; dar pe planul observaţiei în sine a fenomenului poetic, ea nu poate fi bănuită de niciun fel de mimetism: în mod sigur ea a găsit această cunoaştere a vieţii profunde într-o aventură trăită, reînnoită mereu şi anterioară oricărei veleităţi de a scrie.

Daumer dezvăluie etapele acestei cunoaşteri cât se poate de exact o arată pe Bettina căutând încă din copilărie noaptea şi singurătatea, bucurându-se în plimbările ei nocturne de un soi de facilitate exaltată, la fel cu cea a somnambulilor. Iar din scrisori el scoate la iveală numeroase pasaje în care se joacă un fel de comedie dramatică între conştiinţa din starea de veghe şi un spirit lăuntric al cărui discurs tânăra fată nu-l înţelege decât pe jumătate, ale cărui mângâieri şi bunăvoinţă le doreşte şi care uneori se înfurie nefiind pe deplin înţeles.

Adeseori noaptea m-am jucat cu duhul în loc să dorm, scrie Bettina Eu eram obosită, el mă trezea pentru dulci discuţii şi nu mă lăsa să dorm… Astăzi, demonul mi-a *vorbit*, a aşezat în fiinţa mea idei ce aveau, şi mai au şi acum, această ciudăţenie că nu-mi par *gândite de mine însămi*, *ci dictate*…

Se întâmplă ca încheind pace cu mine însămi să întâmpin somnul ca pe o împăcare; astfel, ieri seară înainte de a adormi, am avut impresia că *fiinţa mea lăuntrică mă primea în ea cu dragoste*, iar somnul îmi umplea de pace tot sufletul. Din când în când mă trezeam şi aveam idei. Le însemnam cu creionul, fără să le dezvolt mai mult, fără să le cântăresc valoarea, uneori chiar fără să le înţeleg întru totul… Gândurile acelea oare au vreo valoare? N-am să ştiu niciodată.

Ieri dimineaţă am adormit în barcă… Visam muzică. Ce ţi-am scris ieri seala, pe jumătate obosită, pe jumătate posedată, e o imagine ştearsă a ceea ce se exprima atunci în mine; dar e şi ceva adevărat în asta. *E o mare deosebire între ceea ce-ţi insuflă spiritul în somn şi ceea ce-ţi rămâne după ce te-ai trezit*.

Eseul lui Daumer ajunge la o concluzie îndrăzneaţă şi destul de neprevăzută. El presupune că Bettina a compus în vis versuri şi Poeme, că la deşteptare nu mai avea despre ele nicio amintire conştientă şi că totuşi rămăşiţe ale acestor compoziţii au trecut fără ştirea ei în proză. Daumer încearcă prin asta să justifice ciudata lui tentativă de a reconstitui poemele iniţiale şi, urmând Modelul versurilor albe răspândite în câte-o scrisoare către Goethe, de a rescrie după un anumit ritm întreaga bucată. Încercare sortită eşecului, dar care nu ştirbeşte cu nimic intuiţia de la care a pornit: chiar dacă e exagerat să admitem că dicteul inconştientului s-a făcut sub forma de metru fix, nu e mai puţin adevărat că întreaga operă a Bettinei se hrăneşte din asemenea bogăţii lăuntrice. Drama care se joacă de-a lungul acestei culegeri epistolare e aceea a unei conştiinţe pe care o răvăşesc tot timpul apariţiile fulgerătoare ale unei alte vieţi, ale unei existenţe în acelaşi timp personale şi străine. Pretutindeni, în natură, în contactul cu oamenii, în mareele şi furtunile propriilor ei pasiuni, Bettina se

simte purtată departe de ea însăşi; e victima unei atracţii inexplicabile, a unui curent care o mână spre alte ţinuturi. Dar în acelaşi timp ghiceşte că această pierdere a sinelui e o cale care o duce spre esenţa sinelui. Ameţeala, de care nu s-a temut multă vreme, pe care a iubit-o, în care a vrut să devină un maestru, nu rămâne la ea o simplă voluptate sau o fugă. De-a lungul spovedaniilor sale lirice, întrezărim, ca şi ea însăşi, obscur dar sigur, prezenţa unei realităţi lăuntrice în care crede. Ea simte că întreprinde o călătorie spre ceva pe care adeseori îl numeşte Spirit sau Frumuseţe, a cărui apropiere o recunoaşte printr-un sentiment de mulţumire, de legănare, de împăcare. Mângâierea pe care o caută e primirea în acest ocean spiritual. Şi ceea ce cere de la vis când scapă de minciuna vanităţii sale şi de mascarada temperamentului ei de actriţă e o percepere mai intensă a propriului său suflet, eliberat de toate graniţele şi luându-şi zborul spre o lume în care domneşte suprema imponderabilitate.

II

„Ştiu că nu-ţi plac deloc visele", îi scrie Bettina lui Arnim, iar corespondenţa poetului e foarte avară în povestiri onirice; cele care apar sunt notate cu o precizie uscată; fără comentarii, fără îngăduinţă pentru atmosfera visului. Ele sunt cu bună ştiinţă groteşti sau înfiorătoare, îmbibate de acest straniu rece, dur, puţin crud, care-i caracterizează povestirile.

Nu e oare surprinzător că, spre deosebire de scrisorile sale, opera lui Arnim e una dintre cele mai bogate în vise pe care le-a lăsat romantismul, şi că aici el exprimă adesea o încredere totală în revelaţiile, profeţiile şi virtuţile visului? Iată unul dintre aspectele acelor contradicţii izbitoare, la prima vedere, dintre viaţa şi scrierile lui Arnim. Văzându-l pe acest om, atât de preocupat de organizarea înţeleaptă a existenţei sale, că scrie povestiri fantastice, încărcate de vise şi de năluciri, poţi fi ispitit – şi asta s-a întâmplat adesea – să crezi că n-a făcut altceva decât să cedeze modei timpului şi că, născut realist, el a imitat cu bună ştiinţă născocirile şi limbajul şcolii. Dar atunci cum se explică acea impresie de adevăr adânc pe care o dau visele şi

„povestirile bizare" ale lui Arnim?

La începuturile sale, ce-i drept, tânărul romancier recurge la vis fără să ştie prea bine ce poate să scoată din el. Experimentatorul de la început, din anii în care Arnim făcea experienţe şi descoperiri în fizică, încă n-a dispărut cu desăvârşire. Chiar dacă primele sale romane, *Viaţa de îndrăgostit a lui Hollin* şi *Ariel*, poartă în mod vădit urma influenţelor romantice, visele din ele au încă de pe acum un caracter de simplitate şi exactitate psihologică pe care l-am căuta în zadar la Tieck sau la Jean Paul. Dar n-avem încă de-a face decât cu nişte indicaţii, mai mult sau mai puţin justificate, ca şi toate episoadele din romanele de tinereţe, ale căror personaje, ca şi cele ale lui Tieck, trăiesc în acelaşi timp în două lumi şi exclamă fără încetare: „O, vise, de ce trăiţi? O, viaţă, de ce nu trăieşti?" în aceste opere fără nicio arhitectură, vise prevestitoare şi visări în starea de veghe bântuie nişte făpturi inconsistente care nutresc dorinţa de lumină fără a fi în stare să ajungă până la ea şi pentru care pământul în întregime este „un coşmar de gheaţă". Dar ruptura dintre viaţa lăuntrică şi lumea vizibilă nu apare sub această formă banală la Arnim decât în epoca în care, fiind încă victima unei mode literare, îşi caută expresia personală.

Grădina de iarnă din 1809 – titlu glacial care anunţă parcă operele cele mai bune ale lui Arnim – ne transpune într-o sferă mai originală, de un straniu deosebit Eroina celei mai reuşite dintre aceste nuvele, Mrs. Lee, femeie schimbătoare, cochetă, periculoasă, ca atâtea altele din opera lui Arnim, le cere celor doi fraţi rivali care o iubesc să-i explice un vis pe care l-a avut: viziunea unor aştri rătăcitori, însoţită de o stranie senzaţie de plăcere. Se înfruntă interpretări contradictorii: trecerea unui meteor, simbolism creştin, profeţie licenţioasă. Iar frumoasa visătoare o alege Pe aceasta din urmă ca s-o traducă în faptă. Visul nu apare aici nici ca să introducă un element străin de viaţa reală, nici ca să creeze o atmosferă de imponderabilitate poetică, ci pur şi simplu ca să servească drept pretext pentru deznodământul unei mici drame psihologice. Şi la Arnim se întrezăreşte chiar o zeflemisire la adresa modei viselor; se distrează să citeze câţiva autori, invocându-i

cu gravitate pe Horaţiu, Ovidiu, Alexandru şi Brutus.

Totuşi, în aceeaşi culegere, un poem slăveşte visele şi le acordă valoarea de revelaţie, fără îndoială sub influenţa lui Jakob Bohme, a cărui viaţă e povestită în altă bucată. Zeii coboară în om în timpul somnului şi „îi vorbesc un limbaj pe care îl pricepe" pentru ca la deşteptare să-l uite. Această uitare e însă „pământul rodnic din care urcă seva viţei-de-vie".

* * *

Trebuie mult timp, a spus un poet modern, pentru ca adevărurile pe care ni le-am făurit să devină însăşi carnea noastră. Abia în al treilea roman al său, *Contesa Dolores*, apărut în 1810, şi în povestirile din 1812 va izbuti Arnim să dea o formă convingătoare acestei încrederi în fecunditatea inconştientului şi să transforme în întâmplări romaneşti certitudinile pe care odinioară le exprima fără să se gândească prea mult la ele.

Contesa Dolores reia tema din *Mrs. Lee*, pe care o vom întâlni din nou în *Păzitorii Coroanei* şi în mai multe drame: tema duplicităţii feminine şi a intermitenţelor inimii, atât de importantă la Arnim încât nu poate fi despărţită de felul cum percepe el miraculosul. Toate personajele sale feminine sunt gata să comită infidelităţi de care abia dacă sunt conştiente. Pe neaşteptate, fără ca măcar ele să fi putut prevedea, femeile se pomenesc că-şi reneagă dragostea sau sunt împărţite între două pasiuni. Dolores e cea mai interesantă dintre ele. În acest roman încărcat de digresiuni, personajul principal e deosebit de viu, iar toate întâmplările misterioase sunt parcă proiectarea în lumea exterioară a acestui suflet schimbător care poartă în el germenele tuturor dezordinilor. Încet, încet se naşte neliniştea, într-o atmosferă de coşmar în care totul e întunecos, în care trecutul şi moartea ameninţă fără încetare să înăbuşe viaţa.

Dolores şi sora ei, părăsite de tatăl lor – după ce acesta fusese ruinat – într-un minunat castel, duc acolo o existenţă din ce în ce mai anevoioasă. Sora cea mare, Clelia, e un suflet simplu şi plia de gravitate, fără vreun talent deosebit, în timp ce Dolores are toate

farmecele şi talentele care le deosebesc întotdeauna la Arnim pe femeile cele mai funeste. În ceasurile de singurătate, ea îşi împodobeşte pereţii cu fresce ciudate, face muzică sau urmăreşte îndelung feeriile imaginaţiei sale, în timp ce sora ei îngrijeşte de treburile casei. Reversul tuturor acestor daruri apare însă în ziua în care se iveşte contele Karl, student în plimbare, care izbuteşte să fie găzduit în castelul pustiu. Pe loc, Dolores născoceşte mii de viclenii ca s-o îndepărteze pe sora sa, pe care o face să treacă drept cameristă. Cu toate sfaturile Cleliei, ea primeşte banii pe care tânărul, înduioşat, i-i încredinţează; apoi, în ciuda făgăduielilor, sub diferite pretexte, nu se mai gândeşte decât cum să-şi satisfacă capriciile şi gustul de cochetărie. Când Karl, cu toată gravitatea sentimentală a adolescentului romantic, pleacă pentru câtva timp, Dolores îl uită curând, risipindu-se în îndeletniciri mondene. Sau mai bine zis, fără nici măcar să-şi dea seama, ea duce o dublă existenţă; inconştient, îşi alege pentru a-i scrie iubitului ei scrisori arzătoare ceasurile când, între două distracţii, e cuprinsă de păreri de rău. În ceea ce o priveşte, nu există aici „nicio prefăcătorie voită"; în clipele acelea, „ea îşi ia sentimentul cât se poate de în serios". Scrisorile ei, pătrunse de o inocenţă divină, sunt, pentru un moment, sincere.

Pana ei o ducea în mod inconştient spre ţinuturile de altă dată… Pe deasupra, tot sentimentul ei scotea un sunet limpede şi puternic, după felul cum era stârnit; dar vibraţiile acestui clopot se amestecau cu dangătul următor şi se pierdeau; duioşia pe care o trezise contele în ea o cuprindea acum în preajma oricărui bărbat plăcut.

Când i se întoarce logodnicul aducându-i de la o mănăstire din vecinătate nişte icoane sfinte, ea începe să le mâzgălească, lăsându-se în voia gustului ei pentru caricatură care o împinge irezistibil să profaneze orice sentiment grav; o cruzime involuntară o face să nimerească fără greş punctele sensibile în care să-l poată răni pe Karl. În cele din urmă, se căsătoreşte totuşi cu el; la ţară însă, unde l-a urmat, Dolores, plictisindu-se, caută tovărăşia făpturilor celor mai superficiale sau răufăcătoare pe care le găseşte în vecinătate. Curând,

mânată de „cea mai splendidă senzualitate care a socotit vreodată că pământul nu există decât pentru propria ei plăcere", ea se lasă sedusă de un chipeş spaniol. Căderea ei va fi însă un prilej de îndreptare şi de îndelungă penitenţă.

Dualitatea profundă a firii sale, care o face să gonească din conştiinţă, rând pe rând, când pornirile bune, când pe cele rele, izbucneşte curând cu violenţa unei lupte făţişe. Inconştientul, în care se vor adăposti toate pornirile spre bine în ciuda slăbiciunilor ei, se va răzbuna îndată ce greşeala săvârşită va face mai ascuţită ruptura lăuntrică. Şi tocmai în vis va începe ea într-o noapte să-i vorbească soţului, mărturisindu-i necredinţa în acest dialog adevărat, care nu e decât al visului sau al unor poeţi pe jumătate smintiţi, el îşi auzi atunci propriile lui răspunsuri, cu vocea şi cu sentimentele sale; prin gura soţiei sale adormite, el auzi strigându-se nu imitarea a ceea ce spusese el, ci *ceea ce se ascundea în străfundurile fiinţei lui*... şi avu impresia că trăia într-adevăr în ea

Cu o ciudată clarviziune, visul stabileşte astfel comunicarea între două fiinţe care se minţeau, care îşi ascundeau una bănuielile de care fusese cuprinsă, cealaltă faptele vinovate pe care voia să le ţină pentru ea Gândurile cele mai nemărturisite, cele pe care nu îndrăzneau să le privească în faţă şi care creau între ei o stânje-neală de nesuportat, apar deodată la lumina zilei, îngăduindu-i în cele din urmă contelui să ierte, iar contesei să se dedice de acum încolo răscumpărării greşelilor ei.

Toată profunzimea romanului ţine de acest dialog al fiecărei făpturi cu sine însăşi, de această dezvăluire a abisurilor sale lăuntrice, care nu se poate săvârşi decât în anumite clipe când, eliberat de propriul său personaj şi scăpând de sub controlul conştiinţei, el ajunge la tot ceea ce e mai îngrozitor, dar şi mai liniştitor în acelaşi timp. Contesa, atât de nestatornică în pornirile ei, atât de neîndemânatică în a afla calea armoniei ocolind primejdiile fiirii sale, nu e singura care trăieşte astfel pe mai multe planuri. Contele, la rândul său, fără să aibă motive să se teamă de adevărul asupra cauzei faptelor sale, a ajuns şi

el „să înlocuiască o închipuire frumoasă cu realitatea cea tristă" a vieţii sale conjugale. El însuşi scrie despre sentimentele pe care ar vrea ca soţia lui să le aibă faţă de el şi izbuteşte astfel, în ciuda a mii de dovezi contrarii şi a scenelor celor mai izbitoare, să trăiască într-o iluzie desăvârşită. Până în ziua când, pe neaşteptate, visul, prea adevărat, i-o descoperă pe Dolores necredincioasă. Şi acest vis, pe care încă nu îndrăzneşte să-l recunoască în toată grozăvia lui, începe să-l pună în versuri parcă pentru a-i înlătura orice eficacitate primejdioasă: Dolores şi-a întors faţa de la el ca să privească, cu o duioşie pe care n-a mai văzut-o niciodată la soţia lui, pe un personaj necunoscut, pe nume Fiecare. Dar abia şi-a notat el întâia parte a visului că-şi şi aminteşte de un alt episod în care un bărbat i-a făcut semn cu spada „să plece în lumea largă". Pe neaşteptate, la această amintire în el se declanşează ceva care îi porunceşte să asculte de îndemn. Una dintre paginile cele mai ciudate ale lui Arnim e aceea în care fuga e nu atât descrisă cât evocată printr-un adevărat *monolog interior* al eroului: într-un limbaj ciudat de contrastant, imaginile fragmentare ale realului se întretaie cu alcătuirile obscure ale subconştientului şi ale imaginaţiei. Amintiri din visul revelator, cuvinte ale vizitiului, plângeri abia îngăimate ale unei inimi rănite în adâncurile ei cele mai necunoscute, senzaţia dedublării de sine şi a multiplicării interlocutorilor imaginari, bruşte imagini ale oceanului, dorul sfâşietor după copilărie şi după ţinuturile prenatale: totul formează un val neîntrerupt şi ameţitor.

Arnim n-a căutat însă să imite servil fuga insesizabilă a fulgerărilor lăuntrice pe care nimic nu le mai poate pune în ordine. El a încercat să dea chiar această impresie, lăsându-se în voia unui automatism propriu scriitorului: jocul silabelor, ecourile prin care cuvintele se cheamă şi se înşiruie fără legătură logică; practicat cu un oarecare antrenament, acest automatism verbal se potriveşte de minune cu vraja care evocă nălucile inconştientului. Deoarece e imposibil să prinzi haosul clocotitor al imaginilor care, o dată stârnite printr-un şoc afectiv foarte puternic, se succed şi se acoperă într-un ritm ameţitor, poetul, ca să poată exprima ce înseamnă asemenea

clipe, va cere mijloacelor de care dispune o eliberare asemeni legilor logice: printr-o adevărată „scriere automată", pe care Arnim o foloseşte chiar cel dintâi ca să-i smulgă secretul vieţii inconştiente, el va atinge o expresie cât se poate de eliberată de servituţile gândirii supravegheate. Şi, ca întotdeauna conştient de noutatea încercărilor sale, el îşi previne cititorul că „aceste imagini de descurajare îl mişcă nespus de mult în delăsarea lor; căci acesta e limbajul unei inimi adânc mâhnite".

Desigur, nicio traducere n-ar putea reda caracterul atât de original al acestor câteva pagini de monolog interior în care materia sonoră a limbii domneşte atotputernică, iar proza e amestecată în tot locul cu versuri.

*

În romanul acesta există multe alte lucruri interesante, ca şi multe părţi slabe. Dar ceea ce preocupă spiritul lui Arnim în momentul în care scrie este, evident, descoperirea vieţii inconştiente. Nu numai contele şi contesa trăiesc sub continua ameninţare a neprevăzutului sufletesc şi în aşteptarea a ceea ce le vor aduce clipa, visul, presimţirea, toate automatismele. Dar personajul Traugott, copilul părăsit, care ocupă două capitole şi apoi dispare, a fost creat parcă numai pentru a da o imagine mai clară tainicelor căi lăuntrice. Acest copil bolnăvicios e de o rară precocitate a spiritului; tot ce spune are un fel de valoare profetică pe care şi-o trage din vise. Arnim îl pune să-şi povestească pe îndelete prima amintire, ce are pe de-a-ntregul aparenţa unui vis, sau mai degrabă ţine de acel moment în care conştiinţa copilului trăieşte în acelaşi timp şi fără vreo deosebire în dublul plan al realului şi al imaginarului. Deoarece tatăl său i-a interzis tovărăşia micului său prieten Fiirchtegott care construia nişte minunate palate din hârtie, copilul s-a hotărât să moară. După o primă zi de grevă a foamei, el ieşi în zori, ascultând de îndemnul unui nor trandafiriu, şi, luându-se după un roi de albine, coborî într-o parte a parcului unde n-avea voie să pătrundă de teama iazurilor de acolo. În timp ce pietrele de pe drum îi răneau picioarele goale, el înainta printre două şiruri de oameni albi,

nemişcaţi, fără ochi, apoi printre două ziduri de copaci. Dar dintr-odată se lovi cu capul de scânduri, şi priveliştea se şterse într-o învălmăşeală de pete de culori. Apoi descoperi o piatră mare sub care se adăposteau furnicile „pe care le cunoştea foarte bine". Îşi vârî mâna printre acele de pin, „pentru ca toată acea forfotă de neînţeles a insectelor măcar să aibă un motiv"; dar, cuprins de milă văzându-le casa fără acoperiş, înfipse un fir de pai în mijlocul furnicarului, „pentru ca gângăniile să poată vedea priveliştea". Cum ele se îngrămădeau pe acest foişor, copilul le aruncă pământ şi, asaltat de furnici, se azvârli într-un iaz înconjurat de crini; din fiecare floare îl sfida chipul batjocoritor al lui Fiirchtegott; scos din apă de către o mână necunoscută, Traugott văzu deodată o priveliştе mai strălucitoare, mai frumoasă decât palatele construite de prietenul său. „Şi în acea clipă, acesta îi deveni indiferent pentru totdeauna".

Acest vis de copil, în care se amestecă atâtea sentimente inexplicabile şi contradictorii, pune capăt unui conflict pe care-l mai găsim şi la alte personaje ale lui Arnim: figura prietenului din copilărie, admirată şi cu o influenţă nefastă, e una dintre datele cele mai constante ale acestei memorii populate de mituri şi ameninţări pe care o împrumută făpturilor sale.

Moartea micului Traugott se petrece la hotarul dintre vis şi realitate: adormit pe mormântul mamei sale, el vede în vis o floare galbenă şi, ca toţi copiii, îşi închipuie că dacă e atât de frumoasă trebuie să fie şi minunat de gustoasă; dar i se arată mama şi-i smulge floarea; deşteptat de propriile-i lacrimi, el se pomeneşte în mână cu o floare galbenă pe care a cules-o în somn. Cu spaimă, contele, căruia i-o aduce, îşi dă seama că e o mătrăgună. De atunci, copilul nu se mai gândeşte decât la „o floare care să fie galbenă fără să fie otrăvitoare, pe care soarele să coboare ca o pulbere şi care să plutească deasupra mării ca un nufăr alb". Dar, fiind sigur că nu e încă demn să o descopere, el îşi petrece timpul cugetând pe mormântul mamei sale unde curând va fi găsit mort.

Astfel, în *Dolores*, se poate vedea pe ce drum s-a apropiat Arnim

de tainele lăuntrice: tocmai în faţa ciudăţeniilor comportării umane, mai ales în faţa contradicţiilor dragostei, s-a speriat el simţindu-se alcătuit din mai multe „euri" simultane şi observând la altul aceleaşi imprevizibile intermitenţe. Poţi crede că Bettina, cu întreaga-i spontaneitate primejdioasă şi schimbătoare, a contribuit mult ca să agraveze aceste nelinişti în Arnim. Subiectul îl găsea însă şi în sine însuşi: în iubirea lui pentru Bettina, care-l chinuia surd şi pe care a şovăit mult timp până când să şi-o mărturisească; în alte iubiri mai trecătoare, pe care se mira şi el că le simte atât de puternic, fără să se îndepărteze pentru asta de Bettina; în dorinţa unei acţiuni patriotice care îi contrazicea pornirea de a nu trai decât pentru propria lui evoluţie. Peste tot, în toate domeniile vieţii, Arnim se simţea dublu, triplu, multiplu, şi, iubind cu pasiune simplitatea, încerca la aceste descoperiri lăuntrice o nelinişte din ce în ce mai mare. *Dolores* e în întregime îmbibată de această nelinişte; prin visele de acolo, prin izbucnirile inconştientului şi, în personajul micului Traugott, prin acea plăcere cu care evocă autorul vârsta copilăriei, când realitatea şi imaginaţia sunt încă departe de orice fel de ruptură.

III

Încă o zi petrecută în singurătatea poeziei!

Ajuns la stăpânirea deplină a meşteşugului între treizeci şi patruzeci de ani, Arnim va alimenta cu experienţă lăuntrică opere care nu vor fi mai bogate decât *Dolores*, dar care vor atinge o expresie foarte înaltă. Sunt anii căsătoriei; Bettina nu mai e făptura îndepărtată, atrăgătoare şi atât de nesigură de odinioară, devenind ceea ce dorea Arnim: o perfectă stăpână a casei pe o moşie seniorială. Constrâns în 1814 să-şi administreze singur averea, poetul cu părul vâlvoi, tovarăş şi confident al vagabondărilor lui Clemens Brentano, devine un boier de ţară şi-şi conduce cu grijă moşia din Wiepersdorf. Această nouă viaţă, departe de a-l stânjeni în activitatea literară, îi dă o anume siguranţă şi-i îngăduie să-şi creeze o lume romanescă în care se transpun intenţiile şi neliniştile sale. În timp ce în *Dolores* le exprimase sub forma unor analize şi pe alocuri a unui document psihologic,

nuvelele scrise încă de la Berlin, imediat după căsătorie, proiectează în lumea exterioară, sub formă de personaje vii şi de întâmplări fantastice, tainele pe care poetul le ghicise mai întâi în el însuşi. Arnim ştia încă de pe acum că suntem alcătuiţi din mai multe fiinţe, dintre care unele ni se arată, ameninţătoare sau prevenitoare, în vise, dar şi în anumite fapte neprevăzute, înspăimântătoare pentru noi, fiind străine de ce credem că este eul nostru. Acest conflict, această vecinătate a mai multor ordine de realităţi, el o percepe de acum încolo ca pe însăşi structura universului. Tot imprevizibilul ce se află în noi există de asemenea şi în afara noastră şi ne conduce. Iar poetul e acela care, prin cuvânt, evocă sau alungă aceste năluci.

*

* * *

Arnim a avut despre activitatea şi destinul său de poet un sentiment ciudat de modern: cunoscând, cum puţini scriitori au cunoscut vreodată, existenţa în noi înşine a unei întregi fantasmagorii neştiute, dar foarte reale, el nu s-a bizuit, ca să ajungă la ea şi să o evoce, numai pe entuziasm. A crezut şi a spus că arta e un joc pe care artistul e silit să-l joace fără să-i cunoască prea bine puterea. Scriitorul, în ochii lui, trebuie să aibă o mare încredere în tot ceea ce ai e dictat, nu în beţia lirică, ci prin însăşi funcţionarea spiritului şi a limbajului său. Din simplă plăcere, crede el – căci nu poate cunoaşte adevăratul sens al faptelor sale – va da viaţă unor fiinţe şi întâmplări pentru care viaţa „reală" nu-i oferă niciun model. Dar, creator al unui miraculos foarte arbitrar, poetul nu ştie care e gradul de viaţă anatomică pe care-l pot dobândi făpturile create de el. Tot timpul îţi dai seama că Arnim însuşi e cuprins de nelinişte la ideea că zămislirile artei sale s-ar putea pomeni pe neaşteptate înzestrate cu o primejdioasă realitate. Impresia de groază pe care o lasă unele dintre povestirile sale nu ţine de faptul că ne-ar descrie năluci pe care le-am putea întâlni pe drum, în spatele uşii unui pod sau după colţul unei străzi. Simţi o teamă cu totul diferită: aceea care pune stăpânire pe noi atunci când credem că găsim pe neaşteptate, în lumea de toate zilele, făpturi, spirite, monştri de tot

felul, pe care i-am făcut pur şi simplu din joacă. Spiritul uman, la Arnim, e uimit fără încetare de propria-i putere de fabulaţie şi se înfioară cu bună ştiinţă spunându-şi *şi dacă născocirile mele n-ar fi neputincioase*! Dacă actul închipuirii ar avea drept consecinţă, dintr-odată, nu această existenţă diferită a personajelor din romane sau a fiinţelor imaginare, ci o existenţă asemănătoare cu a noastră, independentă de noi, poate chiar ostilă!

— Pur şi simplu teama de a te pomeni demiurg, de a fi blestemat, condamnat să te zbaţi împotriva a ceea ce tu însuţi ai adus pe lume.

Aceste încercări intelectuale care au stânjenit atât de mult răspândirea operelor lui Arnim sunt, la un om atât de obsedat ca el de scrupule morale, rezultatul unei transpuneri: teama de consecinţe şi de răspunderi, firească şi universală când e vorba de faptele cele mai simple, e transpusă aici în actele imaginaţiei poetice. Putem şti oare dacă nu stârnim chiar în propriile noastre gânduri nenumărate tulburări necontrolabile, dacă fiecare dintre închipuirile noastre nu determină o serie de transformări în univers ce se pot întoarce chiar împotriva noastră?

* * *

De *mi* se trage la Arnim acel sentiment al „jocului", acea concepţie că arta e un act orb, dar eficace* *U* care artistul riscă să-şi piardă viaţa încă de la primele sale încercări, el îi scria lui Brentano: „Iau poezia foarte în serios, am băut din cupa ei, şi de acum încolo, bine, rău, dansez micul meu dans, *aţa cum îl vrea soarta cea nemărginită*". Şi cu tonul solemn al epocii, dar dându-le cuvintelor un sens foarte personal, el proclama:

În lume, toate se fac pentru poezie, istoria este expresia ei universală; destinul cârmuieşte marele spectacol… Puţini sunt aceia – ei sunt numiţi poeţi

— Care au norocul ca munca lor să fie un joc… Cel care îşi spune poet, în sensul cel mai deplin al cuvântului, nu-şi trădează orgoliul, ci cea mai înaltă virtute; e un adevărat martir, un pustnic, care printr-un

celibat voit se dedică rugăciunii şi caznelor pentru ca semenii lui să aibă parte de viaţă…

Bietul suflet omenesc (adaugă el altă dată, aflând că Tieck vorbise despre el în termeni peiorativi) năzuieşte zadarnic la tot felul de lucruri, poate şi la poezie; dar e cu putinţă totodată şi să nu fie zadarnic. Judecăţile sunt un lucru fără nicio însemnătate; fiecare facă ce i se pare trebuincios *pentru propria lui mântuire*.

Aceste afirmaţii atât de pline de demnitate despre poezie sunt în acelaşi timp modeste şi vădesc o mare siguranţă: Arnim e dintre acei oameni conştienţi că nu sunt ei singuri autorii operei lor, dar care totodată îşi leagă de această operă cele mai înalte speranţe. Departe de orice vanitate, ei dau la iveală câteva *obiecte*

— Poeme, romane, drame – cărora le încredinţează în primul rând propria lor dorinţă de perfecţiune şi credinţa lor în mântuire. Printr-un paradox numai aparent, aceiaşi poeţi adesea par să-şi socotească munca drept o serie de gesturi a căror semnificaţie reală le scapă chiar şi lor; dar trebuie să recunoaştem că ei sunt în primul rând convinşi că această semnificaţie de nepătruns există în mod tainic. Când vorbesc despre arta lor ca despre o meserie, un meşteşug, un joc, ei înţeleg un joc la care poţi să-ţi pierzi sau să-ţi câştigi viaţa chiar dacă se lasă în voia combinărilor sonore de cuvinte, a pantei imaginilor necontrolate, ascultând doar de cerinţele ritmului, o fac din cauză că ei cred că produsele, aparent arbitrare, ale acelor jocuri ajung pe undeva la o realitate pe care ei pot ş-o evoce şi s-o facă să ţâşnească în lumea noastră deosebită.

Încă în *Ariel*, ca să justifice timpii foarte schimbători ai prozei şi ai versurilor sale, Arnim se referă la limbajul fiinţelor simple şi pătimaşe, la diferitele forme de o ritmicitate spontană ale acestuia Căci, spune el, „metrul şi rima nu sunt făcute numai pentru ureche, ele sunt polii, limitele necesare, fără de care orice discurs afectiv se pierde în gol”. La Arnim, asta nu e numai o teorie – de altfel, nimeni n-a fost mai puţin teoretician ca el –, şi iată-l în 1813, pe când lucrează la monstruoasa *Papesa Ioana*, scriindu-i cu răceală lui Brentano: „Am

isprăvit *Ioana*, uriaş poem în iambi rimaţi; dar pentru că editorul Reimer mi-a spus că versurile se vând în general prost, în fiecare zi transform în proză câteva dintre ele, trecând de la dialogul dramatic la povestire". Această mărturisire neobişnuită nu e totuşi aceea a unui om care caută doar succesul imediat la public. Ea răspunde unui lucru mai profund, siguranţei intime că gestul de a scrie, oricare ar fi formele adoptate, are prin el însuşi o semnificaţie uriaşă, depăşind cu mult dorinţa conştientă a scriitorului; în sensul acesta chiar spunea el că „se poate schimba eclerajul unui poem fără să fie atinsă semnificaţia operei întregi". Căci această semnificaţie nu depinde de intervenţia conştientă a poetului; acesta nu poate decât să execute câteva operaţii, în schimbul cărora „soarta nemărginită" îl va hărăzi să reţină sub pana sa câteva fragmente din realitatea de pe urmă. De aici până la ideea că arbitrarul poate domni în creaţia estetică nu e decât un pas, pe care-l vor face câţiva poeţi mai apropiaţi de vremea noastră.

Dar întrebarea crucială pentru Arnim, aceea pe care şi-o pune fără încetare sub mii de forme felurite, este cea pe care şi-o pune orice poet adevărat: *Ceea ce creăm ne aparţine oare nouă*? Această nelinişte în legătură cu puterea actului de creaţie şi în acelaşi timp cu urmările lui posibile se regăseşte, complicată ca printr-un joc de oglinzi, într-o nuvelă din 1826, *Fantezii olandeze*. Un tânăr poet compune o tragedie pe mitul lui Icar: îndrăzneţul erou ale cărui aripi s-au desprins cade la picioarele tinerei fete pe care o văzuse în vis şi care, la rândul ei, recunoaşte în cadavrul acestuia personajul unuia din visele ei; dar iată că autorul tragediei o întâlneşte în viaţa reală pe aceea care-i apăruse mai întâi în opera lui şi Arnim exclamă:

Credinţa inventatorului în ceva *încă necreat* pe care trebuie să-l scoată la iveală, pentru care trebuie să se azvârle în prăpăstii şi să-şi lase întreg sufletul în voia haosului, această credinţă e un lucru cu desăvârşire sfânt; de aceea e atât de vulnerabilă, iar rănile ei sunt atât de sensibile, atât de greu de vindecat, încât poeţii sunt socotiţi pe bună dreptate un neam iritabil

Totuşi, nicăieri Arnim nu şi-a mărturisit principala lui

experienţă de poet, pentru care poezia este deopotrivă revelaţie sacră şi blestem, cu atâta emoţie solemnă ca în uimitoarea prefaţă la *Păzitorii Coroanei*. Fiecare frază din aceste câteva pagini, intitulate *Poezie şi Istorie*, trebuie luată în serios, căci fiecare dintre ele e o mărturisire îmbibată de cea mai gravă sinceritate. Cu o rezervă plină de demnitate, fără a se urca pe scenă, Arnim sugerează aici ce a însemnat viaţa lui de poet, consacrându-se, în singurătatea molcomă a existenţei de boier de ţară. unei meditaţii neşovăitoare, întâlnim aici aceeaşi nelinişte în legătură cu valoarea efortului creator şi cu originile ultime, dumnezeieşti sau demonice, ale operei estetice; şi, răspunzând la această întrebare, o încredere lipsită de orgoliu îi acordă poeziei un loc privilegiat, face din ea tărâmul sfânt în care se desfăşoară dialogul veşnic dintre *ceea ce căutăm* şi *ceea ce ne caută*. Regăsim aceeaşi experienţă care, de la Novalis la Rimbaud, îi învaţă pe poeţi că sunt nişte „vizionari" superiori; şi dacă vrem. putem ghici în ultimele rânduri un gând analog afirmaţiei lui Paul Valéry: „Entuziasmul nu e starea sufletească a unui scriitor", prefigurat şi de către Novalis: „Poetul n-ar putea fi destul de rece, destul de chibzuit".

Trebuie să citäm pe larg această pagină, una dintre cele mai frumoase care s-au scris vreodată despre poezie; spiritul lui Arnim. obişnuit cu cugetările neîntrerupte, sare ca întotdeauna peste tranziţiile care nu sunt bune decât să creeze cititorului o legătură logică. Mărginindu-se la legăturile profunde ale ideilor şi imaginilor dintre ele, el nu sestrăduieşte să marcheze contrastele care izbucnesc de la sine. Încă de la primele rânduri, gândul nu te poate duce decât la poetul ridicându-şi capul de la lucrul său şi zărind pe fereastră spectacolul familiar al moşiei; dacă îţi aminteşti că operele lui sunt în general lipsite de privelişti, înţelegi că pădurile şi câmpiile pe care le-a avut tot timpul în faţa ochilor pătrundeau nemijlocit în el, până în regiunile contemplărilor lăuntrice. Încă de la primele cuvinte îţi dai seama că va vorbi după îndemnul inimii:

Încă o zi petrecută în singurătatea poeziei! Clopotul bate de vecernia plugarii se întorc cu carele lor, agale, ţinându-şi de mână sau

ducându-şi în braţe copiii care le-au ieşit în întâmpinare…

Începe aici evocarea vieţii ţăranilor, cu profunda ei necesitate, ritmicitatea de orbită stelară, în armonie cu soarele, justeţea şi justiţia ei inconştientă. Cât de primejdioasă i se pare prin contrast orice tentativă a spiritului!

Soarele şi plugarul se cunosc şi se întrajutorează în folosul rodniciei pământului. Înaintând cu pasul sigur, cinstită şi ocrotită de toţi, astfel ni se înfăţişează îndeletnicirea îndreptată spre pământ… Distrugerea o aduce acea îndeletnicire care se îndepărtează de pământ şi-şi mai şi închipuie că-l în Dar după veacuri întregi de distrugere, colonii care vin să –.

telege.

„W … –" – „desţelenească pădurea regăsesc cu tulburare urma de neşters a brazdelor şi zidurile satelor dispărute; ei slăvesc atunci bunurile regăsite ale neamului lor, niciodată sătul de darurile pământului. Când, dimpotrivă, sunt redescoperite după câteva veacuri lucrările spiritului, acestea sunt socotite de neînţeles sau fără rost şi sunt părăsite sau contemplate cu o cinstire prostească…

a măsoare munca spiritului pe ogorul lui nevăzut?

Cine poate să

Cine

1

l-lllf punic →u muvn.

veghează la pacea acestei munci? Cine-i cunoaşte hotarele pe care el singur le-a tras? Cine recunoaşte tot ce e adâncă sinceritate în vederile sale? Cine poate deosebi rouă din rai de veninul scuipat de şarpe? Nicio lege nu ocroteşte de batjocură operele spirituale, ele nu poartă niciun semn exterior trainic, ele trebuie să îndure îndesine îndoiala, să nu ştie dacă spirite bune sau rele şi-au aruncat sămânţa în inima deschisă; mai rău încă, o trufaşă cucernicie spune adesea că e rău ceea ce s-a născut în deplinătatea iubirii şi a cunoaşterii.

După o z> de lucru, plugarul de pe ogorul spiritului nu simte decât şubrezenia trudei sale. Şi atunci o teamă îl cuprinde: gândul care

l-a preocupat atât de intens, pe care buzele n-au putut să-l rostească decât pe jumătate, acest gând, pierdut pentru contemporanii lui, nu se va nărui oare în lumea spiritului?

Dar îndoiala spiritului în ceea ce privește propria-i activitate este urmată, printr-o reluare neașteptată și pe care nimic n-o vestește, de actul de credință în eficacitatea ei.

Această încercare, *cea mai aspră dintre toate*, *îi deschide porțile spre un nou univers*. Chiar în clipa în care vrea să renunțe la lumea spiritului, în clipa în care o găsește tot atât de trecătoare, tot atât de zadarnică ca și lumea din afară, el simte dintr-odată că de acolo nu mai poate să iasă; că nu numai ființa lui întreagă e prizonieră, dar că nimic altceva nu mai există în afara ei, că nicio voință nu e în stare să spulbere ceea ce a creat spiritul. Așa că trebuie să iubim acea bucurie și neliniște visătoare a tuturor puterilor noastre creatoare, să recunoaștem în ea unul dintre semnele veșniciei în care se adâncește spiritul în timpul lucrului său: astfel el uită de timp, care nu știe să iubească decât puține lucruri, care ne învață ce e teama și care într-o tocmeală sfioasă cântărește ce poate fi comunicat și ce trebuie să fie trecut sub acere. Asta nu înseamnă că ce n-a fost exprimat dispare, căci e o nebunie să te temi pentru un lucru care nu poate pieri.

Dar spiritul își iubește operele pieritoare; în ele vede semnul veșniciei spre care zadarnic năzuim în faptele noastre pământești și în judecățile minții, și pe care credința ne-ar făgădui-o zadarnic dacă veșnicia însăși nu ne-ar conduce faptele, n-ar călăuzi jocul inteligenței și n-ar veni în întâmpinarea credinței adeverindu-și prezența prin exaltarea activă a înțelegerii și a contemplării.

Umilința acestei siguranțe îl face pe poet să adreseze un avertisment idolatriilor vremii sale, care parcă le anunță pe cele de astăzi. Apoi. Îndepărtându-se de aceste greșeli, Arnim ajunge la concluzia superiorității adevărului poetic față de cel al istoriei.

Realitatea spirituală este singura pe care putem s-o înțelegem pe de-a-ntregul, și atunci când se întrupează, ea se și întunecă. Dacă școala pământului ar fi inutilă spiritului, acesta de ce s-ar mai întrupa?

Dar dacă ceea ce e spiritual ar fi devenit vreodată în întregime pământesc, cine ar mai părăsi oare pământul fără disperare? Trebuie spus acest lucru, cu toată gravitatea, în zilele noastre când oamenii cred că pot sfinţi propria lor realitate vremelnică, atribuindu-i o misiune eternă, războaie sfinte, o pace veşnică, sfârşitul lumii.

Dumnezeu este acela care conduce destinele de pe pământ spre un sfârşit veşnic; noi nu înţelegem decât credinţa şi iubirea noastră în inima acestor destine care n-ar putea niciodată să umple spiritul cu realitatea lor superficială. Experienţa ar fi trebuit în sfârşit să-l înveţe pe fiecare dintre noi că în faţa celei mai triste sau celei mai minunate întâmplări pământeşti ne e hărăzită o contragreutate de întristare sau de bucurie care le depăşeşte cu mult, că poţi supravieţui la orice dacă spiritul e puternic; şi că nimic nu te poate susţine dacă e slab.

Din toate timpurile a existat o tainică realitate în univers, mai preţioasă şi mai adâncă, mai bogată în înţelepciune şi în bucurie decât tot ce a făcut zgomot în istorie. Ea e prea aproape de străfundurile omului ca să poată fi privită limpede de contemporani; dar istoria, în adevărul ei suprem, lasă posterităţii imagini ale acestei realităţi încărcate de prevestiri…

Această cunoaştere, când poate fi comunicată, o numim *poezie*; ea se naşte din spirit şi din adevăr, ea ţâşneşte din trecut şi din prezent… O judecată rătăcită poate s-o socotească drept minciună, tocmai pentru că e neobişnuit de sinceră; ştim ce înseamnă ea pentru noi, şi că minciuna e una dintre îndatoririle de seamă ale poetului.

Asemeni bucuriei primăverii, poemele nu sunt câtuşi de puţin o istorie a pământului… Operele poetice nu sunt adevărate în sensul adevărului pe care-l aşteptăm de la istorie şi pe care-l cerem de la semenii noştri, în raporturile noastre cu oamenii; ele n-ar fi ceea ce căutăm noi, *ceea ce ne caută*, dacă ar putea să aparţină întru totul pământului. Căci orice operă poetică readuce în sânul comunităţii veşnice lumea care, devenind pământeană, se despărţise de ea

Să-i numim vizionari pe poepi sacri, să numim viziune mai înaltă creaţia poetică: istoria se poate compara atunci cu cristalinul ochiului,

care nu vede prin el însuşi, dar este neapărat necesar vederii, ca să concentreze lumina; natura lui e limpezime, puritate, lipsă de durere.

Sfârşitul acestei prefeţe extraordinare ar putea sluji drept definiţie pentru întreaga operă a lui Arnim, operă care se hrăneşte din experienţa lui profundă, dar desprinsă de ea, scăldată în izvoarele vieţii trăite, înălţată însă deliberat la un alt nivel.

Dacă profităm cu bună ştiinţă de întâmplările neînsemnate din propria noastră viaţă ca să facem să ţâşnească de aici poezia, asta se întâmplă pentru că în mod obişnuit putem să le socotim mai adevărate decât ne este dat s-o facem cu marile întâmplări ale universului. Dar, bineînţeles, partea activă şi efectivă e mai curând un obstacol decât un avantaj; într-adevăr, violenţa emoţiei înăbuşă până şi vocea care i-ar impune măsura timpului: cu atât mai puţin se poate ea potrivi cu acest plug domol al poetului care este pana.

Pasiunea ne îngăduie doar să ne dăm seama de mişcările sufletului omenesc în adevărul lor firesc şi de ceea ce s-ar putea numi*cin tecul sălbatic* al *omenirii*; iată de ce n-a existat niciodată un poet lipsit de pasiune. *Dar nu pasiunea e cea care-l face pe poet*. Dimpotrivă, niciun poet n-a făcut vreodată o operă durabilă în clipa în care se afla sub imperiul pasiunii; numai după ce aceasta şi-a împlinit menirea poate fiecare dintre noi să dea o icoană a emoţiei sale, sub numele lui sau sub un altul, povestindu-şi propria istorie sau pe cea a personajelor sale.

IV

Operele poetice n-ar fi ceea ce căutăm noi, ceea ce ne caută, *dacă n-ar aparţine pe de-a-ntregul pământului*.

În opera lui Arnim, miraculosul şi visele prin care acesta se manifestă au deseori tonalitatea unică a dramei spirituale care le-a preocupat fără încetare pe poet Lumea visului şi a fantasticului nu e niciodată pentru el un univers unde îl duce vreo tainică nostalgie şi a cărui atmosferă imponderabilă îi place, cu culorile ei scânteietoare, cu neîntreruptele ei metamorfoze. Aproape că nu există nicio deosebire calitativă sensibilă, în ce priveşte apăsarea sau ambianţa, între planul

întâmplărilor zilnice şi cel al tuturor vrăjitoriilor, al tuturor închipuirilor. Faptele de un ordin superior par întru totul amestecate cu cele din viaţa curentă, de care nu se deosebesc prin nimic altceva decât printr-o curioasă senzaţie de spaimă care le însoţeşte. Ameninţare sau făgăduială, dovadă a intenţiei forţelor diabolice sau divine, întâmplările ciudate care se petrec în povestirile lui Arnim au o verosimilitate foarte aparte; ele nu par nici mai mult nici mai puţin artificiale decât faptele cele mai familiare, căci şi unele, şi altele se petrec într-un ţinut în care imaginarul parcă se trezeşte la viaţa reală, în timp ce orice realitate se poetizează şi-şi pierde materialitatea.

Pretutindeni în alcătuirea acestei lumi se străvede o lume superioară, perceptibilă simţurilor doar cu ajutorul imaginaţiei; căci imaginaţia este, între cele două lumi, mijlocitoarea care spiritualizează fără încetare materia inertă a învelişului ca să-i dea o formă vie, întrupând în acelaşi timp realitatea superioară

Această alunecare de la imaginar la real e însoţită în povestiri de neliniştea specifică lui Arnim: fie că e vorba (încă din *Dolores*) despre automate, „acele maşini fără simţire care, făcute de om, pot ajunge cu uşurinţă să-l facă robul lor", fie (în *Meliick Maria Blainville*) despre înfricoşătoarea păpuşă magică, recunoşti aceeaşi neliniște. Poetul s-a îngrozit cel dintâi de figurile ciudate care-i bântuiau închipuirea şi care nu seamănă cu niciunul dintre personajele fantastice din vremea lui. Hoffmann însuşi n-a ajuns până la această calitate a miraculosului, la acest fior de gheaţă; nălucile sale, vampirii, dublurile s-au născut din febră, dintr-o exaltare înflăcărată. Coşmarurile în care ne târăşte Arnim sunt de un alt fel, s-ar putea spune de o altă temperatură. Parcă ar fi create fără nicio flacără, păstrând tot timpul ceva artificial, calculat, ceea ce nu le împiedică să aibă o realitate absolut convingătoare. Nu le vezi ţâşnind de la sine în noapte, coborâte dintr-o lume în care ar duce o viaţă aparte. Asişti la fabricarea lor, ele se nasc printr-o vrăjitorie precisă, prin practici omeneşti, conştiente, metodice, a căror reţetă exactă o căpătăm din cărţi vechi de magie. Şi prin asta ele seamănă cu arta lui Arnim.

În *habella din Eghipefi*, cea mai bună nuvelă a lui Arnim» principalele simboluri au mai multe semnificaţii simultane care *ser* referă în acelaşi timp la temele vieţii şi cugetărilor sale. Motivele1!

Traducere de I. Cassian-Mătăsaru, în *Nuvela romantică germană*, vol. II, ediţia citată.

esenţiale, capriciile inimii şi vrăjitoria cuprinsă în faptele omeneşti se asociază cu o nouă profunzime. Dualitatea, mai rău încă, duplicitatea oricărei fiinţe capătă aici aparenţa *golemului*: figurina de pământ, modelată după chipul şi asemănarea Isabellei, ia locul acesteia, iar tânărul Carol Quintul, victimă a iluziei, se leagă cu toată dragostea de acest dublu care, având caracterul modelului său, are un suflet diabolic, nesocotind orice realitate superioară. Dar prinţul, crezând că are lângă el aceeaşi femeie, e surprins de dorinţa pe care o simte pentru această făptură: nu-şi recunoaşte în ea propriul sentiment, căci acum el are o satisfacţie „posibilă şi precisă". În timp ce visul lui de dragoste nu se putea împlini decât „desfăşurându-se în nemărginire". I se pare – dar ca şi Arnim odinioară se miră că a ajuns până acolo – că „ceea ce e nedesluşit, nesigur în bucuriile înalte, e gol şi josnic în faţa triumfului simţurilor". Inima lui e împărţită între două iubiri, una de esenţă divină, în veci nepotolită, iar cealaltă care-i aduce bucuriile vii ale plăcerilor uşoare, dar în tovărăşia unei făpturi făurite de mâini omeneşti şi înconjurată de groaza operelor diavoleşti.

Astfel se conjugă cele două neliniști ale lui Arnim: căci – tema mătrăgunei o arată mai limpede decât cea a *golemului* – întreaga nuvelă oglindeşte o spaimă tainică a omului în faţa operei mâinilor sale. Tot aşa cum iubirea poate să ne înnobileze nesfârşit de mult sau să ne prăvălească până la treapta cea mai de jos. creaţia şi artificiul omului răspund în aceleaşi timp unei năzuinţe foarte înalte şi unei primejdioase ispite. Atunci când Bella, după ce i-a văzut pe prinţ şi a fost cuprinsă de o pasiune arzătoare pentru el, smulge rădăcina de mătrăgună şi-i dă formă de om, ea seamănă întru totul cu Dolores uitându-şi iubirea; ea se leagă într-atât de mica făptură înspăimântătoare care căpătase viaţă prin strădania ei, încât orice

amintire a prinţului se şterge din mintea ei. Doar visul, azilul gândurilor noastre adânci, al celor care continuă să aibă în noi o existenţă tăinuită, încă mai adăposteşte vechea iubire până în ziua când ea va putea renaşte. Dar duplicitatea lui Dolores se complică la Isabella cu drama creaţiei; ea începe prin a crede că noua ei afecţiune e cu mult superioară.

Lucrul cel mai sfânt, scrie Arnim, *este această apropiere de tot ce* [*„făptuim şi ne cheamă*, în timp ce urâţeniile lumii şi ale noastre proprii ne ispăimântă. Păstrăm doar în suflet cuvintele *Bibliei*: „Atât de mult îndrăgit-a D lumea făurită de Dânsul, încât i-a trimis pe însuşi fiul Său".

Arnim nu şovăie să deformeze puţin textul *Evangheliei după han*, adăugându-i aceste cuvinte: *făurită de Dânsul*, ca să pună mai bine în lumină sensul pe care el înţelese să-l dea citatului din *Biblie*.

Curând, totuşi, opera se răzbună şi se întoarce diabolic împotriva propriului ei creator. Bella, văzând nişte ochelari pe nasul făpturii create de ea. Începe să se teamă „ca şi cum ar fi fost prinsă asupra unui păcat", iar mătrăguna însăşi îi va spune fără întârziere, atunci când tânăra fată vrea să scape de ea: „Nu poţi să mă nimiceşti, aşa cum, uşuratică ce eşti, m-ai făurit jucându-te…"

Visul şi realitatea se amestecă în această nuvelă cu o uşurinţă extraordinară; nu numai că Isabella trăieşte o existenţă dublă, urmărind pe două planuri sentimente diferite. Ba mai mult încă, în lumea care o înconjoară totul seamănă când cu visele ei, când cu realitatea banală. Încă de la prima scenă, tânăra ţigancă, după ce şi-a văzut în vis tatăl aşezat pe un tron împărătesc în Egipt, află că acesta tocmai a murit Ea tălmăceşte atunci visul printr-unul dintre acele calambururi a căror importanţă în viaţa onirică psihologia romantică o cunoaşte foarte bine: tatăl ei a fost într-adevăr înălţat la ceruri, şi asta prevestea imaginea tronului. Seara, sub clar de lună, Bella se plimbă pe ţărmul fluviului şi vede plutind cadavrul tatălui ei, cu coroana pe cap; crezând că încă mai trăieşte, ea încercă să-l scoată din valuri, dar câinele ei negru, agăţându-se de mai, o opreşte. La vederea acestei scene de coşmar, bătrâna ţigancă cu care locuieşte Bella izbucneşte

într-unul din râsetele acelea stridente „care nu pornea din suflet, ci doar de pe buzele ei veştede ca ale omului flămând".

Puţin mai târziu, când prinţul, pe care l-a găzduit bătrâna, e trezit din somn de sărutul Bellei, el e „năpădit, în faţa ochilor lui înspăimântaţi, ca de mii de ghiulele aprinse, de miile de fantome ale visului", şi Arnim exclamă:

Atât de mare este groaza care sălăşluieşte în străfundul inimii celui mai curajos dintre oameni în faţa unei lumi necunoscute care nu se supune încercărilor noastre, ci se foloseşte de noi pentru încercările ei de a petrece pe socoteala noastră.

Visul apare deci încărcat de primejdii, locul unde. mai mult decât în viaţă, ghicim pretutindeni în jurul nostru prezenţa forţelor tainice care ne conduc. Dar în acelaşi timp el e sanctuarul profeţiilor sacre care îi prevestesc Bellei soarta ei înaltă: tatăl i se arată ca să-i spună că pruncul născut din ea va duce poporul ţiganilor înapoi în regatul său, şi puţin mai târziu vede la sânul ei un copil care seamănă cu prinţul acela şi în faţa căruia se înclină un popor fără număr.

La fel şi Carol Quintul. culcat lângă Isabella, se vede salutat de popoarele pământului, în timp ce-i trage după el, legaţi cu lanţuri de aur, pe granzii de Spania. Dar îl trezeşte lumina care spulberă parcă realitatea înşelătoare a viziunilor din timpul nopţii.

Şi totuşi – adaugă Arnim – cine le urzeşte în creierul nostru? Cel ce, în bolta cerului, orânduieşte stelele în uniformitatea şi diversitatea lor!

Visul e opera aceleiaşi mâini care cârmuieşte întregul univers şi destinele toate: şi tocmai de aceea este profetic. Pe moarte, Bella are o ultimă viziune în care se desenează pe nişte privelişti însorite, sub forma unor palate strălucitoare, frumosul viitor pe care fiul ei va să-l dea ţiganilor. Imagine adevărată, căci „tot ceea ce într-un suflet pur face încântarea unei clipe rămâne o lege imuabilă pentru el".

Moştenitorii majoratului (1820) nu au nici graţia anumitor episoade din *Isabella*, nici aceeaşi măreţie a fantasticului; nu găsim aici acea comunicare firească ce se stabileşte între vis, personajele

artificiale pline de cruzime şi mişcătoarea simplitate a eroinei. A doua nuvelă prezintă însă – cu toată groaza morbidă din unele scene – un mare interes psihologic. Revenind la explorarea inconştientului, dar cu tot ce învăţase, compunându-şi operele fantastice, în legătură cu raportul dintre imaginaţie şi realitatea sensibilă, Arnim studiază aici sistematic un caz ciudat de transmitere a gândurilor şi de proiectare a imaginilor psihice în lumea reală. Totul e văzut prin halucinaţiile unui spirit deprins să *vadă*, printr-un fel de dublă vedere magnetică, cum se desenează în spaţiu chipurile din imaginaţia sa ori chiar din visările altuia De la fereastră el o observă în casa de peste drum pe tânăra Esther. iar în vis o vede sub forma unui înger al morţii; a doua zi, în timp ce-i vorbeşte, ea îşi recapătă această înfăţişare, şi de atunci totul reînvie aceeaşi imagine. Dar ciudăţenia raporturilor dintre aceste două personaje sporeşte atunci când în camera ei Esther primeşte fiinţe imaginare, cu care vorbeşte în toate limbile pământului: aplecat peste fereastră, moştenitorul majoratului zăreşte aievea toate nălucile încă din clipa în care tânăra le numeşte. Iar fenomenul atinge pur şi simplu groaza în ziua în care Esther îl primeşte chiar pe moştenitor. Temându-se să nu se vadă aşa cum îi vede pe ceilalţi, el încearcă senzaţia că este *ca o mănuşă pe care o scoţi întoarsă pe dos*. Dar nu se arată în cameră: conversaţia începe, Esther punând întrebări şi dând şi răspunsurile, o conversaţie în care implorările alternează cu tainele dezvăluite, totul într-o atmosferă de îngrozitoare nelinişte. În zilele următoare, moştenitorul asistă la nişte baluri date de tânăra fată, unde participă un mare numări de figuri groteşti care se dedau la nişte acrobaţii nemaipomenite. Şi în cele din urmă primul lui vis se înfăptuieşte: îngerul morţii, care capătă trăsăturile unei bătrâne evreice, se apleacă peste Esther şi-i bea sângele. Moştenitorul însuşi se năpusteşte în cameră, goleşte cupa în care îngerul şi-a înmuiat spada şi cade mort

Această nuvelă ajunge să dea o senzaţie de panică glacială, iar Arnim reuşeşte turul de forţă de a strecura tot timpul explicaţii „fireşti” pentru toate aceste fenomene ciudate, fără să distrugă

neliniştitoarea incertitudine care continuă să plutească. Fără cea mai mică şovăială, el ne aduce în faţa ochilor ceea ce a reprezentat pentru el tot timpul drama cea mai înspăimântătoare a existenţei: naşterea în spirit a anumitor imagini neobişnuite, alunecarea lor pe nesimţite spre o viaţă cu desăvârşire independentă şi. curând, acţiunea lor răufăcătoare chiar asupra aceluia care mai întâi le-a creat.

*

Romanul lui de mari dimensiuni *Păzitorii Coroanei*, a cărui primă parte Arnim a publicat-o în 1817, lăsând-o pe a doua neterminată şi nerevăzută, nu e mai puţin fantastic decât povestirile. Germania medievală şi renascentistă reînvie aici cu o mare putere de evocare; dar, credincios concepţiei sale despre drepturile poeziei de a născoci istoria, Arnim a amestecat în povestirea sa unele elemente în care se regăsesc neliniştile sale spirituale. În prima parte, care povesteşte aventurile cavalerului Berthold. moştenitorul Hohenstaufenilor. visele sunt rare; aproape toate sunt profetice şi însoţite şi de alte semne care să conducă personajele spre soarta lor. De-a lungul anilor, aceleaşi fiinţe misterioase merg din om în om ca să dea sfaturi sau să ameninţe.

A doua parte, mult mai vioaie şi mai variată, conţine vise de cu totul altă semnificaţie. De altfel, în ciornele care povestesc aventurile pictorului Anton, alt urmaş al împăraţilor, regăseşti mai multe dintre temele îndrăgite de Arnim. Chipul femeii primejdioase, împărţită între două roluri, reapare în personajul Annei, văduva lui Berthold. la care firea grosolană covârşeşte încet-încet nobleţea sufletească de la început Decăderea ei, certurile vulgare cu Anton, noul ei soţ, pedeapsa îngrozitoare ce-i e hărăzită de soartă atunci când fiul ei cel mare îl sugrumă pe cel mic declarând că a „omorât porcul”: toate acestea au o intensitate tragică pe care Arnim nu o atinsese niciodată. Personajul Anton îmbină însă vulgaritatea cu tot ce făcea dualismul celorlalte făpturi ale poetului. Sfâşiat între violenţa lui de soldăţoi şi o nobleţe profundă, mult timp neştiută nici chiar de el. acesta merge, din crimă în crimă, din cădere în cădere, din minune în minune, spre

descoperirea adevăratei sale vocaţii şi a unui destin înalt

Fireşte că lui îi sunt rezervate revelaţiile visului şi ale tainicelor arătări. Ca toate personajele privilegiate ale lui Arnim. el trăieşte tot timpul între două lumi care, în el ca şi în afara lui, sunt mereu în contradicţie. Cele două suflete ale sale capătă o realitate exterioară, se proiectează atât în făpturile vii, cât şi în nălucile sau în imaginile de vis. Legat cu toată patima pământească de soţia sa, el îi păstrează un fel de credinţă deznădăjduită atunci când, despărţit de ea. străbate ţara ca mercenar. Într-o bună zi, cuprins de furie, jefuieşte împreună cu alţi soldaţi o casă publică şi scoate de acolo o copilă, fără să ştie că ea îl va readuce la acea parte luminoasă din el. Această Susanne, singura femeie celestă din opera lui Arnim. rămâne destul de ireală. La sfârşitul cărţii ea trebuia să se căsătorească cu Anton, dar această însoţire rămâne cu desăvârşire mistică, dacă ne luăm după o însemnare din ciorne.

La trezire. Anton n-o mai găseşte pe Susanne lângă el şi crede că pur şi simplu a devorat-o în sanitari: ea vorbeşte în el. Elogiu al iubirii la vârsta matură, iubire cu totul spirituală, a cărei dorinţă e veşnică.

Astfel, visul trebuia în cele din urmă să absoarbă viaţa, lumea purităţii să spulbere realitatea apăsătoare.

Dar în tot cursul romanului. Anton e sfâşiat între angelica Susanne şi o făptură de vis care capătă când înfăţişarea Susannei, când pe cea a altor femei. Imagine vizibilă a dorinţelor pământeşti care îl chinuie în continuare pe Anton, ea îi apare în visele de noapte şi în anumite clipe când e treaz, arătându-i calea pe unde partea materială din el simte dorinţa obscură de a se rătăci.

De altfel, visul capătă la Anton o importanţă deosebită prin faptul că el e un om cu sufletul împărţit, ale cărui amintiri se şterg şi reînvie, ca şi contesa Dolores. Astfel îi revine în minte copilăria atunci când, rănit de un glonţ de puşcă, are din nou un vis care-i e obişnuit şi care reproduce un episod uitat din anii dintâi. De această amintire se leagă un personaj des întâlnit la Arnim: acela al prietenului din copilărie, iubit şi trădător. Iar într-un alt vis, Anton îşi descoperă

pornirile de ucigaş pe care le nutreşte în mod inconştient faţă de acest prieten regăsit

Mai târziu, târât de nenumărate împrejurări încâlcite şi nenumărate vrăjitorii, Anton adoarme în pădure lângă propria-i soţie, încă de mult blestemată de el şi care l-a atras din nou spre ea în vis, el cade într-o peşteră care coboară până în centrul pământului, şi văzând în asta la deşteptare simbolul propriei sale decăderi, o înjunghie pe Anna, punând capăt prin această ultimă crimă blestemului de sânge care apasă asupra neamului său.

În intenţia lui Arnim, aceste vise, ca şi toate întâmplările tainice şi semnele prevestitoare din roman, trebuiau să aibă o semnificaţie deosebită: prin mijlocirea lor, soarta sau poate altă divinitate ocrotitoare le făcea oamenilor cunoscută voinţa ei. Cei care erau favorizaţi o primeau ca pe un sfat venit de la strămoşii cei mai îndepărtaţi: Berthold şi Anton aflau astfel că misiunea lor de urmaşi ai Hohenstaufenilor era ca, înfrângându-şi instinctele josnice, să restaureze imperiul lui Barbarossa.

Şi totuşi, Arnim n-a reuşit să dea viaţă acestei idei măreţe a destinului istoric exprimat prin vis şi a neamului împărătesc care-şi conduce urmaşii de-a lungul secolelor. Puterea cărţii, chiar în starea ei fragmentară, vine din viaţa intensă a abisurilor psihice în care sălăşluiesc gânduri monstruoase şi care uneori sunt luminate de raze căzute din lumina divină. În visele personajelor şovăitoare – şi oare nu e totul un vis pentru cei care rătăcesc într-o lume în continuă metamorfoză? – apar îngrozitoare înfruntări între năluci, cristalizări neterminate, demoni şi îngeri ce ţin de un moment al fantasmagoriei lăuntrice în care realul şi imaginarul, contopindu-se, alcătuiesc o mitologie individuală, haotică. Însângerată, stăpânită de groază şi de ameninţare. Dar din fundul acestor nelinişti, un acelaşi dor îi fascinează pe toţi, chemarea spre pace şi spre un orizont pe care să nu-l mai mărginească figurile acelea schimonosite din infernul eului.

Arnim şi toate personajele sale se luptă cu disperare să scape din închisoarea în care sunt zidiţi. Într-un fragment scris pentru a sluji

drept epilog romanului, Arnim şi-a exprimat speranţa pe care şi-o punea în toate formele „presimţirii”: poezie, vis, ghicire a viitorului şi reînviere a trecutului. De la ele aştepta o lărgire a spaţiilor lăuntrice, o retragere a orizonturilor până la infinit

Adesea, prin propria noastră gură, ne vorbesc profeţi; ei au pentru amănuntele neînsemnate o privire plină de prorociri, şi simţim că viaţa noastră e în legătură cu lumea întreagă… Prin presimţire vedem cu totul altfel lumea, zărim pe cer azurul universal care hrăneşte şi stârneşte aştrii în flăcări… Ah! Dacă am mai putea să aruncăm o privire în urmă, ca să înţelegem lumea a cărei apăsare ne striveşte memoria! Dacă am putea regăsi tot ce e uitat şi ascuns! Doar atunci universul nostru ar fi nemărginit, şi aş vrea să mă întorc spre ceasul când m-am născut ca să aflu ce simte omul când îşi deschide ochii pentru prima oară… Atunci aş afla ce încearcă pământul, în fiecare anotimp, cu seminţele şi cu pădurile sale…

Stăpânite de aceeaşi dorinţă de a trece dincolo de hotarele existenţei şi de a-şi aduna toate comorile pe care şi le bănuiesc în propriile lor adâncimi, personajele din dramele lui Arnim sunt despuiate de orice adevăr dramatic. Toată viaţa, Arnim a fost ispitit de teatru, încercând să aducă pe scenă luptele tragice ale nălucilor ascunse pe care le purta în el. Dar, ca şi eroina din *Popesa Ioana*, el n-a fost în stare să facă să trăiască plastic excesiva bogăţie a materiei sale, neputând să-şi „echilibreze masa cunoştinţelor şi exuberanţa sentimentelor”. În toate piesele sale, Personajele încep prin a trăi o clipă şi prin a se impune, pentru ca Pe neaşteptate să se prăbuşească sub ochii noştri, destrămate parcă de un ferment al distrugerii pe care-l purtau în ele.

Drama de mari proporţii *Papesa Ioana*, în care motivele încâl-o te ale incestului, profanării, reminiscenţelor din copilărie şi ale influenţelor magnetice ar fi de ajuns ca să creeze o dezordine ’nextricabilă, se pierde în vagul unei evocări istorice fără realitate concretă. Această operă ratată – în care Arnim mărturiseşte că a „zâmbit multor tristeţi din propria lui inimă ca să nu-i facă să sufere pe

oamenii care ar găsi exprimat în ea ceea ce ei abia dacă îndrăznesc să încerce" – ne înfăţişează nişte făpturi, Ioana, demonul Spiegelglanz, contele palatin, fantomatica Melancholia, sau Doamna Venus, dintre care unele sunt presupuse a fi reale, altele fantastice, dar care scapă toate spiritului cititorului. Acestea se destramă pe măsură ce le vezi trăind sau, mai bine zis, pe măsură ce o existenţă trecătoare, insesizabilă, le copleşeşte ştergând orice hotar dintre acestea şi atmosfera de nesiguranţă din jur. Visele Ioanei apar ca nişte umbre vizibile şi altora în jurul celei care doarme, iar Spiegelglanz, veghindu-i-le, porneşte pe urmele ei printre nişte vegetaţii ciudate ale căror crengi plutesc o clipă deasupra peretelui. Poetul pare neputincios să-şi menţină făpturile în viaţă, lăsându-le să se destrame în fenomene inconsistente. Tot timpul, aceeaşi realitate, prezentă, viitoare sau trecută, bântuie spiritul a două personaje adormite, fără ca vreodată o faptă, un gest să redea o anume stabilitate acestui univers fără schelet în care plutesc la întâmplare presimţiri, imagini, gânduri criminale şi obsesii vinovate. Citind cele cinci sute de pagini ale acestei false drame, cobori parcă în ciudate străfunduri marine în care ţâşnesc necrezute înfloriri de alge, masele mişcătoare ale bureţilor şi scânteierile comorilor pierdute.

Prima mare încercare dramatică a lui Arnim. *Halle şi Ierusalim*, nu ajungea până la această impresie de straniu, atrăgătoare totuşi; dar în afară de chipul unei femei ambigue, asemenea celor din povestiri, ea e tot atât de evanescentă. În mijlocul unei vieţi de oarbe dezordini, păcătoşii sunt preveniţi prin vise care li se par ca o „chemare venită dintr-un ţinut tainic, dintr-un trecut care ne-a zămislit şi care ne cunoaşte în tot ce ne alcătuieşte". Dorinţele inconştiente ale tinerei Olympia ne trădează prin discursuri cu dublu înţeles şi, atunci când fratele ei subliniază echivocul acelor „lapsusuri", ea se înfurie, ruşinată de a-şi fi dezvăluit propriile gânduri.

Alte drame ale lui Arnim înfăţişează limpede tocmai această multiplicitate lăuntrică a personajelor şi distrugerea coerenţei lor de la început. Poetul parcă se joacă spulberând ceea ce mai întâi prinsese o

aparenţă de viaţă reală sau de măreţie dramatică. Astfel, în *Adevărul şi falsul Waldemar* (piesă schiţată încă din 1805). primele trei acte fac din prinţ un personaj măreţ, eroic, care impune istoriei din vremea sa voinţa sa hotărâtă şi răspicată. Dar, copleşit de reînvierea trecutului său de păcătos, dispare, şi îl regăsim în a doua jumătate a dramei ca pe un pelerin oarecare ce-şi lasă regatul şi numele la bunul-plac al unor impostori. După drama viguroasă de la început, tonul se schimbă, totul devine altfel, un lirism facil şi o parodie grotescă distrug fără niciun temei liniile tabloului pe care-l copleşeşte visul. Totul pare făcut într-adins ca să-şi bată joc de reuşita primei părţi!

Acelaşi lucru se întâmplă şi în *Familia Appelmann* (1813), dramă bine condusă în care un tată este constrâns să-l condamne la moarte pe propriul său fu şi aici visele prevestitoare sunt ca nişte elemente străine, dăunătoare tragediei. Iar Arnim, dând înapoi în faţa ireparabilului, face să intervină o minune: capul celui decapitat este lipit la loc de către un călău meşter în arta vrăjitoriei, şi totul se termină cu bine. Conştient de altfel de eşec, autorul se spală pe mâini intitulându-şi opera „piesă pentru marionete".

La drept vorbind, aceste opere teatrale nu se deosebesc prea mult de celelalte povestiri ale lui Arnim; ele dezvăluie aceleaşi nelinişti ale poetului în faţa tragicului născocit chiar de el însuşi. Dar scena fiind nepotrivită cu o artă care exprimă chinurile cunoaşterii, aceste născociri ciudate nu dau decât impresia neplăcută de fărâmiţare inevitabilă. În loc să creeze o dramă, Arnim ne pune sub ochi întreaga dramă a creaţiei sale artistice, rămânând în ultimă instanţă doar tragedia, măreaţă şi jalnică, a poetului pustiit de o întrebare neîndurătoare.

* * *

Clemens Brentano îl numea pe Arnim „o oglindă străvezie"; din această imagine se poate reţine mai ales răceala îngheţată şi încremenirea pe care le evocă. Prin persoana ca şi prin opera lui, Arnim lasă într-adevăr această impresie de suprafaţă insensibilă în care totul, oglindindu-se, ia aspectul acela parcă neînsufleţit pe care îl

au fiinţele vii privite în oglindă. Nimic nu are la el căldură, culoare sau simţire, nu e nici muzică şi nici legănare. Dar oricât de puţină atenţie am acorda chipurilor care defilează în această oglindă, le vedem, la început limpezi şi bine conturate, schimonosindu-se ca şi formele bizare ale inconştientului. Încep să se audă stridenţe îngrozitoare, aparenţele zămislite de tot ce născoceşte imaginaţia ţâşnesc şi se şterg, încărcate cu semnificaţii obscure, apăsate de obsesii sumbre, răzvrătite împotriva oricărei încercări de ordine şi de armonie. Nu vom descoperi aici nici graţia visului, nici muzica lui, şi niciodată arta scrisului, lipsită de orice inflexiune voită de autor cu scopul de a plăcea, n-a fost mai depărtată de acea atmosferă de paradis unde extazul şi nepăsarea îl împing pe un Jean Paul (care a evocat monştrii numai ca să-i învingă). Cu o cruzime neînduplecată, Arnim dă la iveală năluci a căror privelişte e cu atât mai înspăimântătoare cu cât ele se arată într-o atmosferă cât mai nespectrală cu putinţă. împărăţia lăuntrică a acestui poet e o împărăţie a morţii, cu înfăţişarea lumii de toate zilele. Primejdiile care dau târcoale aici nu sunt cele ale unui infera din afara vieţii, ci acelea pe care viaţa le cuprinde în ea însăşi şi pe care o privire poate prea ascuţită le descoperă pretutindeni.

Izolat în vremea sa, Arnim rămâne tot aşa şi în zilele noastre. „*De ce să fac să se vorbească despre mine*? spunea el. *Lumii nu-i place să m-audă*… Operele mele seamănă cu împărăţia cerurilor, pentru că puţini sunt aceia care doresc să ajungă acolo". Şi, conştient de insolitul felului în care evoca el fantomele lăuntrice, dând frâu liber tuturor automatismelor spiritului, îi răspunde într-o bună zi lui Brentano care-i reproşa nepăsarea: „E uşor să te sileşti a te aşeza în faţa unei mese încărcate cu foi albe, dar gândurile sunt libere, şi curând pornesc pe mii de drumuri care nu sunt însemnate pe hârtie. Omul care în zelul său şi-a cosit toată pajiştea în loc să culeagă florile strânge la piept buchete pline de spini şi mărăcini".

Şi totuşi florile nu lipsesc din buchetul cules de Arnim, şi chiar şi într-o nuvelă atât de apăsătoare cum e *Isabella din Eghipet* se găsesc scene şi părţi lirice de o delicateţe graţioasă şi înduioşătoare. Dar dacă

opera sa, în ceea ce are ea profund original, rămâne dificilă, trebuie totuşi remarcat că niciodată el n-a căutat să provoace acea neliniște care se desprinde din ea. El a vrut din toate puterile – viaţa lui ne-o dovedeşte din plin – să ajungă la armonie, să dobândească pacea şi seninătatea împlinirii. Drama lui e în primul rând una spirituală: aceea a unei conştiinţe prin care răzbăteau realităţile cele mai obscure, a unui om care ca nimeni altul percepea ameninţările din noi şi care, izbutind să le înlăture din existenţa sa şi a celor din jur, n-a putut ajunge să le şi stăpânească prin exorcismul poetic. De aici contrastul dintre chipul său liniştit de aristocrat prusac şi universul dezordonat al unei opere în care se simte totuşi aspiraţia către o armonie imposibilă. Himeni n-a îndrăznit să exprime ca el viaţa tăinuită a sufletului, aşa cum se manifestă ea când renunţăm s-o dirijăm; dar nici n-a mai încercat altcineva o dorinţă atât de dureroasă de a găsi într-o zi certitudinea că „lumea inefabilă" care trimite în noi atâtea vise e o lume a luminii.

CAPITOLUL XIV

Ave maris Stella

O clemens, *o pia*, *o dulcis Virgo Maria*… *O Stern und Blume*, *Geist und Kleid*, *Leib*, *Leid und Zeit und Ewigkeit*.

BRENTANO

Clemens Brentano e cel mai mare poet liric al romantismului şi unul dintre cei cărora le-a păsat cel mai puţin de teorii. Nu trebuie să ne aşteptăm să aflăm la el o voinţă magică, o transfigurare calculată a universului prin Cuvânt sau o explorare conştientă, deliberată a ţinuturilor lăuntrice. Poezia lui ignoră acele abisuri metafizice la care face aluzie şi cea mai mică strofă din Novalis; dar nici nu evocă nălucile şi cristalizările născânde care populează opera lui Arnim. E mai aproape de Tieck. cu care se aseamănă prin mobilitate şi destindere; poemele lui Brentano sunt însă superioare prin muzica lor mai personală, prin legătura mult mai spontană cu lumea imaginilor. Poet înnăscut, el n-a avut niciodată ambiţia să exprime esenţa universului prin lucrarea suverană a invenţiei poetice şi rămâne străin de drama

cunoaşterii, care-i preocupă în egală măsură pe Novalis şi pe Arnim. Nu-l interesează decât o singură dramă, a lui; sau, mai bine spus, drama slăbiciunii, a păcatului, a rugăciunii şi a umilinţei, în loc să trezească în el neliniştea şi meditaţia, se exală în cântec, în mărturisire şi în evocarea imaginilor binefăcătoare. Pe cât evită Arnim în opera sa orice mărturisire care să-i trădeze taina vieţii, pe atât încearcă prietenul lui, din tinereţe până în ultimii săi ani, nevoia de a se spovedi. Totul le deosebeşte pe aceste două făpturi legate între ele printr-o prietenie neobişnuită; primul, nordicul, aristocrat şi protestant. Îşi conduce viaţa cu o mână sigură. În timp ce opera lui se împlineşte parcă în cu totul alt ţinut, în care domneşte spaima şi-şi fac apariţia, la voia întâmplării, făpturi fără formă zămislite de o închipuire lăsată cu bună ştiinţă slobodă. Iar Brentano. În care clocoteşte un sânge meridional. Îşi lasă existenţa pradă tuturor ispitelor: pentru el jocul nu înseamnă decât plăcere, fără să aibă nimic din gravitatea pe care i-o acordă alţi romantici:

e slab în faţa seducţiilor, îşi pierde capul, se îmbată de senzualitate, se înfundă în aventuri fără ieşire. Mult timp nu cere de la catolicism decât să pună puţină sare în această viaţă fără frâne, păstrând din el doar nevoia de a se spovedi şi cultul imaginilor; apoi, din catastrofă în catastrofă, coboară în abisul remuşcării, al umilinţei păcătosului însetat de împăcare. Nu încearcă însă niciodată să ridice pe un plan universal această luptă a întunericului cu lumina care fără voia lui se duce în sufletul său, nici să se slujească de ea ca să dea o interpretare luptei dintre forţele care-şi împart lumea, atrasă în acelaşi timp spre damnaţiune şi spre mântuire. Se mulţumeşte să asculte doar de un instinct poetic pe care îl are în el printr-o graţie înnăscută, ajungând fără să vrea la magie, care pentru alţii n-a constituit decât un subiect teoretic.

Îi e de ajuns imaginea, aşa cum se înfăţişează simţurilor sale şi cum o comunică limbajul; nu e ispitit să pună stăpânire pe ea, s-o transforme în simbol, să facă din ea punctul de plecare al unei cuceriri spirituale, dându-i în mod conştient o semnificaţie mai înaltă sau mai

profundă. Pentru că o simte imediat, şi pentru că ea e pentru el o realitate nemijlocită, se mulţumeşte cu imaginea care-l emoţionează; sau, atunci când îl preocupă şi o urmăreşte, o face dintr-un fel de dragoste inexplicabilă şi nu ca să-i mai adauge ceva. Fără îndoială, acest lucru fi datorează el ca poet în primul rând originilor sale catolice; chiar înainte de a se „converti", el e catolic, ca şi un Baudelaire sau un Verlaine, cărora le seamănă în atâtea privinţe: nu numai pentru că are anumite simboluri preferate care provin din cultul sau din textele bisericeşti, întipărite fiind în el încă din copilărie, dar mai ales pentru că nu caută niciodată să-i dea simbolului o explicaţie suplimentară. Încă din clipa când imaginea trezeşte în el o rezonanţă, când cuvintele prin care ea se exprimă se potrivesc, alcătuind un cântec armonios urechii sale, el se încrede în imagine şi nu-i mai cere nimic în plus.

Exact în punctul în care pietistul Novalis se dedică meditaţiei, străduindu-se să prindă, dedesubtul imaginii, sensul ei, realitatea la care ea se referă, un catolic estet ca Brentano e copleşit; şi-a atins scopul. Se spune adesea că între catolici şi protestanţi există deosebirea că, prin educaţie, unii sunt în stare să gândească în imagini, în timp ce ceilalţi ar tinde spre o gândire mai despuiată de sensibil. Această deosebire – contrastul dintre Brentano şi romanticii luterani o poate ilustra – nu e totul: e adevărat, catolicii, sau măcar anumiţi catolici, sunt obişnuiţi să se lase pătrunşi de acţiunea gesturilor simbolice şi rituale, fără să-şi explice semnificaţia, dar ştiind bine că aceasta există – în timp ce un protestant, iconoclast prin tradiţie şi neîncrezător în emoţia estetică, poate să accepte imaginea, încercând însă automat s-o traducă într-un limbaj care i se pare mai limpede. Desigur, deosebirea aceasta nu trebuie înţeleasă la modul absolut: chiar dacă nu ne referim la geniile pe deplin originale, care scapă acestor determinări, între o atitudine şi cealaltă există mii de trepte deosebite. De altfel – ca să ne limităm la Germania din vremea lui Goethe –, prin studiile umanistice, luteranii au dobândit deseori o educaţie plastică, iar aceasta, fără să le înlesnească o legătură întru

totul naturală cu simbolismul imaginilor, i-a iniţiat totuşi în perceperea estetică a formelor.

Brentano, fiu al unei mame protestante, dar crescut după religia tatălui, purta în el multe contradicţii. Pe planul conştiinţei, el s-a îndepărtat mult timp de biserică şi nu a revenit la ea decât după îndelungate rătăciri şi lupte, printr-un act de voinţă care tindea spre rezolvarea conflictelor lăuntrice. Dar pe alt plan, acela al inconştientului care se hrăneşte din imagini, Brentano, ca şi Baudelaire, e de la bun început catolic: prin felul cum priveşte imaginile, prin nevoia de confesiune şi prin simţul adânc al păcatului în care se transforma la el, din ce în ce mai limpede, sentimentul dualismului lăuntric. Ca toţi romanticii, el are impresia că este în acelaşi timp în lume şi în afara lumii, şi tot ca ei năzuieşte la un act suprem care să transforme această contradicţie în armonie; dar din clipa în care este pe deplin el însuşi, acest dualism capătă în ochii săi valoarea veşnicei opoziţii creştine dintre spirit şi materie, dintre lumina divină şi greoaia materie terestră, în timp ce dorinţa de împăcare devine speranţă în mântuire, în reconciliere. Fire sfâşiată, chemată de voci potrivnice şi mult timp la fel de puternice, Brentano n-a avut nevoie să *devină* un poet creştin. Era astfel din născare, iar perioada lui romantică nu trebuie să dea loc vreunei iluzii. Poezia lui e evocarea unui climat, mereu acelaşi, iar permanenţa imaginilor la care recurge este dovada cea mai evidentă.

*

* * *

Viaţa amoroasă a lui Brentano exprimă întreaga complexitate a acestui suflet alcătuit din îndrăzneală şi teamă, din imoralism şi scrupule, din slăbiciune şi hotărâre neaşteptată. Simplu diletant în ale pasiunii, el merge deseori până într-acolo, încât se dedă cu desfătare plăcerii diabolice de a-i face pe alţii să sufere; rareori rezistă dorinţei de a profita de avantajele puterii de seducţie pe care o are mai ales asupra fetelor foarte tinere, dar aproape întotdeauna se prinde în propria lui cursă; victimă a propriei sale victime, el suferă mai mult

decât ea, chinuindu-se în acelaşi timp că iubeşte mai puţin decât e iubit şi că se izbeşte de piedici în calea dorinţelor sale nerăbdătoare. Începând cu multă uşurătate o aventură, el nu poate să facă mult timp pe Don Juan, şi nevoia lui de fidelitate, simţul răspunderii fac din el o pradă uşoară pentru femeile cu înclinări prădalnice. Dar, captiv de bunăvoie, este cuprins din nou de dorul de libertate, de dorinţa de a trăi singur o existenţă bătută de toate vuiturile. Prima lui soţie, Sophie Mereau, care l-a supus unei dominaţii de o mare clarviziune şi care a reuşit să-i dea o oarecare linişte, i-a scris o dată când, plecat de lângă ea fără niciun alt motiv decât nestatornicia lui profundă, tot el se văita de această despărţire:

Tu, şi nu eu, simţi nevoia asta de a pleca Dorul care te-a apucat după mine nu e altul decât cel pe care l-ai avut adesea lângă mine; ceea ce te mână acum spre mine, de multe ori mi te-a îndepărtat, e un sentiment impersonal, un dor neîncetat după ceea ce nu ai, şi la urma urmei asta nu mă priveşte pe mine câtuşi de puţin. Te rog, dragul meu străin, vino o dată pentru totdeauna acasă. Îţi petreci viaţa departe de casă, şi totuşi te-ai simţi aici atât de bine. Fă o încercare, revino-ţi în fire, şi-ţi vei regăsi în sfârşit căminul, îţi va fi drag, şi-i vei purta necontenit în tine.

Speranţă zadarnică! Brentano, în tot timpul căsătoriei sale cu Sophie, a fost mereu cuprins de dorul hoinărelii, aşa ca şi în anii când, pătimaş, o implora să primească să se căsătorească cu el. Nimic nu seamănă la el cu credinţa lui Arnim, care a învins în cele din urmă toate obstacolele exterioare, toate dificultăţile lăun-frice, făcându-şi din iubire o realitate frumoasă. Pentru Brentano, iubirea e o muzică de care sufletul lui are nevoie, o atmosferă încărcată de emoţie în care îi place să se scalde, dar tot străină de lumea împlinirilor, străină chiar de femeile care, rând pe rând, o stârnesc în el. Pentru el, iubirea ţine mai degrabă de lumea visului decât de cea a faptelor. E izbitor să vezi cum scrisorile către Sophie, de dinainte ca şi de după căsătorie, cele către Minna Reichenbach sau Gritha Hundhausen, sunt scrise în aceeaşi tonalitate şi cum visul intervine în ele ori de câte ori Brentano

se înflăcărează.

Iubire, vis, poezie se confundă pentru el, nu sunt decât mijloacele de a-l trezi pe zeul care dormitează în noi. Pe Minna o sfătuieşte să-l scoată la lumină pe zeul acesta ascuns, să-l înveţe cu razele soarelui care vor determina naşterea viselor: „Şi primele sale cuvinte vor fi acelea ale unui om care visează, fragmentare, pline de poezia divină şi tainică pe care doar iubirea o înţelege". În faţa Grithei, tânăra fată pe care o iubeşte într-o vreme când Sophie îl ţine la distanţă, şi pe care o iubeşte într-o atmosferă de puritate cu totul neobişnuită, îşi zugrăveşte dragostea ca pe o muzică uşoară, plină de vis şi de melancolie. Acelaşi dor de ducă, aceeaşi fugă în vis, aceeaşi nevoie de a-şi transporta iubirea într-o atmosferă muzicală şi ireală o găsim şi în scrisoarea lui Clemens către Sophie Mereau:

O, vise!… aveţi bunătatea să mi-o evocaţi pe cea pe care o iubesc. Nimic nu-i greu într-însa, n-o să trebuiască nici să cugetaţi, nici să chibzuiţi ca să-i alcătuiţi chipul…; înainte ca florile să se închidă, duceţi-vă la clopoţei, la calicii, la stele şi la corole… treziţi încet cărăbuşii şi fluturii care aţipesc… Apoi, când inima vă bate de bucurie, zburaţi… printre frunzele stejarilor severi şi ale mestecenilor veseli, gândiţi-vă cu o cucernică gravitate la stele şi la lună… şi întoarceţi-vă la mine în zbor, atât de iute, încât părul să vă fluture pe spate, iar corpurile să se strângă în jurul sufletelor voastre străvezii… Rotiţi-vă în jurul frunţii mele, căci e templul ei, şi atunci ea se va ivi în mine; o voi vedea aşa cum e, *fără necazuri*, *în afara timpului*, *departe de fapte*, aşa cum e în sinea ei, în mine, *în iubire*, *şi nu în lume*. Noapte bună, nu mai văd nimic, noapte bună, draga mea Sophie, vreau să te visez.

Desigur, iubirile lui Brentano nu sunt întotdeauna atât de eterate, şi de multe ori lasă frâu liber unei senzualităţi care n-are nimic tăinuit E cunoscută celebra scrisoare către Caroline von Giinderode, din aceeaşi perioadă cu cea pe care am citit-o mai sus:

Noapte bună! înger iubit! Ah! Fie că eşti, fie că nu, deschide-ţi toate vinele trupului tău alb, pentru ca sângele fierbinte şi spumos să ţâşnească din mii de havuze desfătătoare, aşa vreau să te văd şi să

beau, din aceste mii de izvoare, să mă îmbăt până când o să pot să-ţi plâng moartea într-un delir de bucurie voluptuoasă, până când o să vărs în lacrimi tot sângele tău şi al meu laolaltă în tine, până ce inima ta o să înceapă din nou să bată, iar tu te vei încrede în mine, căci sângele meu va trăi în arterele tale… Adio, şi ai curajul să nu plângi decât pentru că nu eşti cu mine în came, ci numai în gând.

Cum ţi se pare scrisoarea asta, dragă Giinderodehen? Mă tem tot timpul că au cumva să vrei. să pari mai înţeleaptă sau mai proastă decât eşti, să nu faci pe copilita, copila mea…

Demonul care a pus stăpânire pe Clemens, atunci când se complace s-o înspăimânte pe tânăra prietenă a surorii sale Bettina, i-a jucat nu numai un renghi, şi îţi explici cum, supus unor asemenea rătăciri senzuale, el şi-a căutat refugiul într-o iubire mai aeriană. Totuşi, după moartea Sophiei – cu care n-a putut să fie fericit, dar pe care a regretat-o din toată inima – n-a lăsat să treacă mult timp şi s-a prins într-o altă aventură; dar de data aceasta a avut de-a face cu o jucătoare mai îndrăzneaţă ca el, şi gluma s-a terminat prost. Pur şi simplu răpit de tânăra Augustine Busmann, s-a căsătorit cu ea, şi luni în şir această biată rătăcită l-a vârât într-un adevărat coşmar, din care n-au lipsit loviturile de teatru tragicomice. A fost cea mai rea perioadă din viaţa lui, sfârşitul tinereţii şi al jocului; din fundul acestei prăpăstii a reuşit să se înalţe la lumina pe care i-a dat-o convertirea. Legăturile lui, uneori tot furtunoase, cu Luise Hensel şi Emilie Linder, devotamentul pentru călugăriţa vizionară Katharina Emmerich, i-au adus în preajmă, în aceşti ani de cucernicie, prezenţe feminine mai blânde decât cele de altă dată.

Romanul din tinereţe al lui Brentano, *Godwi* opera arbitrara lipsită de concentrare, deformată de moda literara a vremii este totuşi interesant, căci îl regăsim în el pe autor cu principalele lui porniri şi firea lui dezbinată. Sentimentul de apăsare neplăcuta a relluittezeşte încă de pe acum în el acea mişcare de evadare în vis în loc într-o uşurinţă oarecum forţată, care la el e un gest în tinctiv de apărare. Dar ca întotdeauna, acest gest de evadare e însoţit de o nelinişte: realitatea,

de care se f – e spre un climat imaginar, apare dintr-odată învăluita în neașteptate ispite, iar poetul se plânge că nu poate să ajungă până la ea.

De altfel, zadarnic am căuta în acest roman de amosfera o demonstrație sau o concluzie oarecare; de-a J» J» 11 câte și al unui intolerabil amestec de stdun, de la prozi cea mai dezlânată până la poemul conform regulilor, de la curge ea nesto-pânită până la limpezimea desăvârșită, se recunosc totuși temele, simbolurile constante, figurile neclare și contrastante. Același erou care o slăvește pe curtezană, „poeta propriului ei corp", adoră nevinovăția tinerelor fete mistice și diafane. El, care trăiește mai întâi în visare și-i gustă desfătările, încearcă după aceea un sentiment de eliberare, atunci când se scaldă în arzătoare voluptăți; totul însă pentru a-și închina restul vieții amintirii credincioase a unei femei pe care a nenorocit-o chiar el. Nu știi dacă o preferă pe sentimentala Joduno, pe misterioasa Annonciata, pe contesa libertină sau pe tragica Violetta, așa cum nu știi dacă iubește visul sau dacă îi pare rău că e tot timpul târât în vis, departe de viața pasiunilor senzuale.

Visele din timpul nopților îl urmăresc cu o strălucire blândă, și lui îi place să le urmărească în timpul zilei „rămășițele trandafirii", urmele vagi și zâmbetul, asemeni pașnicei lumini de după furtună. Dragostea se confundă pentru el cu acea plăcută impresie de irealitate care-i aduce aminte de brizele care bat dinspre văi. Iubire de vis, vis de iubire, emoție nedeslușită și farmec al visului alcătuiesc în cele din urmă, sub pana unui personaj stăpânit de febră, un imn neobișnuit în care virtuozitatea se distrează să jongleze în libertate cu cuvintele. Zadarnic joc verbal, căruia autorul lui *Godwi* îi aduce prea multe jertfe, dar care creează puțin câte puțin impresia unei realități ce se destramă, se evaporă, fuge ca și formele nedeslușite ale norilor într-o zi cu vânt puternic.

Și totuși, în *Godwi* mai e ceva; titlul acestui „roman sălbăticit", *Godwi sau chipul de piatră al Mamei* ne atrage atenția asupra unui episod în aparență neînsemnat, dar care e de fapt singurul în care

Brentano prinde limpede unul dintre simbolurile statornice ale mitologiei sale personale.

În şirul de nocturne şi peisaje nebuloase care-i dau cărţii tonalitatea dominantă – şi dintre care unele sunt admirabil evocate – se desprinde o imagine limpede, cu contururi tari şi marmoreene: aceea a unei statui a Fecioarei cu pruncul, a cărei replică, într-o altă parte a romanului, e mormântul nefericitei Violetta. Fără să ştii prea bine ce rost are acolo Fecioara aceea de marmură, ea îţi izbeşte imaginaţia şi capătă mai multă prezenţă reală decât oricare dintre personajele vii. Ghicim că e una dintre acele imagini profunde şi trainice care alcătuiesc la fiecare dintre noi patria tăinuită a sufletului; pentru a ne convinge, ar fi de ajuns doar impresia pe care o produce la lectură, chiar dacă n-am mai avea şi alte mărturii sigure care să ne confirme că Brentano îşi dezvăluie acolo una din visările lui preferate.

Episodul cu statuia, scris în versuri, e printre cele mai bune opere lirice ale lui Brentano: el îşi evocă aici anii de copilărie, chinuiţi de plictiseală şi de spleen; nu scapă de monotonia existenţei decât urmărind, ca şi Baudelaire, „norii, minunaţii nori”, sau privind printr-o lunetă magică lumea de-a-ndoaselea.

Atunci am vrut ca totul să-l preschimb, Dar n-am ştiut că nu este schimbare; Schimbând icoana, nu schimbăm lăuntrul, Căci orice viaţă-i pusă pe-o balanţă Ce-n veci la echilibru se întoarce, şi cel care-l distruge se distruge…

Într-o seară de vară, copilul, cucerit de blândeţea lucrurilor din jur, îşi lasă închipuirea să se joace cu senzaţiile nopţii care vine, ale stelelor ce se ivesc pe cerul încă trandafiriu, ale lunii şi ale liniştii. Cerul devine pentru el o mare fără margini unde se închipuie rătăcind şi pe ţărmul căreia descoperă statuia:

Şi sclipi înnegurată, Chip de marmură, aceea Ce-o ador şi azi ca-alt dată; Lângă lac şedea femeia, şi sub luna argintie Ea tânjea să fie vie.

Tristă-n valuri îşi petrece ochii părăsiţi de viaţă; I se umflă sânul rece, Ţine pruncul strâns în braţă. Braţ de marmură-n vecie, Nu mai

poate să-l învie.

Umbra ei din lac o cheamă Cum se mişcă-n val, mlădie. S-ar zvârli fără de teamă Unde ea şi pruncu-i vie. Dar din marmură nu poate să se rupă, cât s-ar zbate.

Traducere de Dan Constantinesca

Vine noaptea, mai neagră, şi copilul, aplecat peste imaginea mişcătoare a statuii, se aruncă în apă; până dimineaţa rămâne înconjurat de o beznă adâncă, şi în sfârşit se trezeşte:

— H / Totuşi, rămâne-n viaţa mea un loc.

— Nu ştiu unde-i –, de har şi de răpire.

De împăcare, lină desfătare.

Ce-mi stâmpără jind, dor, până-n străfund.

Când m-am trezit, se năpusti şi lumea în jurul inimii, de gheaţă, neclintită.

Un minunat neastâmpăr din lăuntru M-a smuls, de la un timp, din orice loc. În chingi mă strânse totul, numai când şedeam lângă statuia din grădină Mi se părea că orişice-mi lipseşte Purta în ea; şi nu făceam nimic, Nici nu gândeam aproape, până când Nu întrebam năluca ei din lac.1

În visul ăsta şi în întunecimile „acestei nopţi despre care nu mai ştie nimic", Brentano are impresia că a atins taina existenţei sale, un mister în veci de nespus; dar gândul lui se întoarce fără încetare acolo, opunând fericirea necunoscută a acestui extaz la tot ce rămâne încă nedesăvârşit, înşelător, în viaţa de toate zilele. Imaginea Mamei cu pruncul, de care se leagă emoţiile acelea de demult, rămâne sfântă pentru el, şi totuşi ea e însoţită de spaimă, prizonieră a marmurei neînsufleţite, neputincioasă să ajungă la viaţa imaginii mişcate de valuri. Un alt personaj din *Godwi* povesteşte un vis asemănător, în care o statuie a Fecioarei i se arată sub strălucirea lunii, iar apoi, în vis, capătă viaţă şi se transformă în ochii lui într-un solemn avertisment

De altfel, autenticitatea experienţei şi a legăturii acesteia o dovedeşte şi o scrisoare către Sophie Mereau, cu puţin timp înainte de a fi compus *Godwi*; Brentano descrie aici o visare în stare de veghe,

când, plimbându-se cu sora sa Sophie printr-o grădină imaginară, descoperă o statuie de marmură: „Mi-am dat seama că era statuia ta; tu muriseşi… şi am căzut în genunchi şi am început să plâng…” Imaginea face imediat să ţâşnească amintirea mamei

1 Traducere de Dan Constantinescu.

lui Brentano: „Era şi mama acolo îmbrăţişând statuia…” Visare în care se vede cum imaginaţia lui Clemens le asociază în mod spontan pe cele două femei iubite, ale căror nume le apropie deseori, şi cum leagă de imaginea statuii de marmură dorul lui de fiu pe care copilul, despărţit de timpuriu de mama sa, o răsfrânge asupra Fecioarei.

Amintirile din copilărie pe care le evocă poemul plasat la începutul *Romanţelor* lămureşte această înrudire dintre dragostea lui filială şi adoraţia Mariei. Brentano îşi aduce aminte de serile când, în patul „pe care visul îl înconjura cu jocurile sale”, aştepta sărutul mamei şi, văzând lacrimi în ochii acesteia, primă revelaţie a suferinţelor pământeşti, începe să se roage: „Slavă ţie, Fecioară Maria…” Dintre poveştile spuse de maică-sa, niciuna, spune el, nu i-a pătruns atât de adânc în inimă ca aceea a „suferinţelor blândului Iisus” şi fuga Mariei în Egipt. îi rămâne însă o amintire deosebit de vie şi de trainică: aceea a unei vizite făcute în tovărăşia unei bătrâne servitoare la o mănăstire unde copilul, emoţionat de sunetul orgii şi de procesiunea lentă a călugărilor care se duceau spre stranele lor, îşi aude deodată numele, spus cu voce tare în cor: se recita *Salve Regina*, şi Clemens tresare de teamă şi de fericire când aude aceste cuvinte: „*O clemens*, *o pia*, *o dulcis Virgo Maria*!”

Emoţia mi s-a întipărit pentru totdeauna în suflet când mă cheamă cineva „Clemens”, eu răspund încet: „*O pia*! ai milă de mine în ceasul de pe urmă. *O clemens*, *o pia*, *o dulcis Virgo Maria*! primeşte-mi sufletul la sânul tău”.

Astfel, prima emoţie evlavioasă a copilului rămâne mereu vie printr-una dintre acele asocieri verbale care recurg la automatismele noastre cele mai infailibile; acestea pot părea superficiale, dar. de fapt, ele sunt pătrunse de existenţa noastră cea mai profundă, şi multe

gesturi, multe afecţiuni şi fidelităţi de la vârsta latură îşi datorează puterea de dăinuire şi neobişnuitul răsunet afectiv tocmai acestei permanenţe sonore sau vizuale. O asemenea degere pe care sufletul copilului a făcut-o fără să ştie, dar cu adeziunea totală a vârstei dintâi, a fost la început alegerea unui cuvânt, a unei silabe, a unei forme plastice; nimic nu va mai şterge însă corespondenţa care s-a stabilit între noi şi acest fragment al Universului sensibil. Încărcat de acum încolo cu o semnificaţie Sata oricând să se adâncească şi neprimejduit de uzura timpului.

„*O clemens*" – „*O pia*…", dialogul copilului cu Sfânta Fecioară nu va mai înceta, automat şi verbal mai întâi, iubit în taină atunci când îndepărtarea de primii ani îl va împodobi cu nişte culori edenice, profund şi în sfârşit conştient când lumina convertirii, după multe suferinţe şi slăbiciuni, va năpădi sufletul lui Brentano.

Şi încă din copilărie – dacă prologul *Romanţelor* păstrează imaginea fidelă a amintirii – sunt prefigurate tulburările, căderile, rătăcirile lăturalnice ale unei vieţi întregi. Clemens şi-a păstrat amintirea Confirmărir sale, dintr-o zi strălucitoare de Rusalii; parcă mai simte şi acum pe obraz degetele episcopului şi presupune că prelatul ghicise în el acele „şovăieli pământeşti" care, vai! îl vor face să se clatine atât de multă vreme. Parcă pentru a întări prevestirea se iveşte o fetiţă, pe care Clemens o ia de mână şi care se întoarce imediat în mulţimea copiilor îmbrăcaţi în alb. Prima rană din dragoste, primul" gest interzis, a cărui spaimă fericită va rămâne legată de imaginea cucernicei ceremonii.

Urmează apoi anii grei când, departe de ai săi. Clemens e supus la o disciplină „lipsită de duioşia mamei": zile încremenite ca nişte „grădiniţe înconjurate de ziduri înalte, în care n-a coborât niciodată vreo rază de soare". Rănit în sensibilitatea sa, afectat de dorul după maică-sa, băiatul se refugiază în joc, care-l reconfortează evocându-i imagini de altă dată: cu fruntea încinsă de o panglică albastră de la Confirmare, acoperit de lanţuri din hârtie aurită, cu o cârjă în mână, el se crede „prinţ, păstor şi fiu risipitor în acelaşi timp"; urmărind cu

privirea oile care i se par a fi norii de pe cer, într-o zi adoarme, şi în timp ce rouă serii îi scaldă fruntea, vântul îl duce pe paşnice meleaguri. Sub un tei, el aude cum coboară spre el poala unei rochii albe, şi dintre frunze i se arată fetiţa de odinioară. Dar e trezit, visului i se opun cu brutalitate „precepte de morală însoţite de priviri aspre", şi e închis într-un pavilion din grădină unde, înspăimântat de chipurile dintr-o frescă, se azvârle la picioarele statuii Maicii Domnului, care-i trimite un somn binefăcător şi „un vis plin de gravitate".

În aceste adâncuri ale copilăriei şi în simbolurile lor de neşters a căutat Brentano statuia de marmură din *Godwi*. Şi în faţa pioasei statui el a aşezat-o pe aceea a durerilor şi a iubirilor omeneşti: mormântul Violettei, ale cărui basoreliefuri înfăţişează trezirea senzualităţii, fecioara expusă poftelor faunului, apoi seducerea

Slujbă prin care se confirmă, la catolici, botezul (*a fi*.).

tinerei fete şi, în sfârşit, nebunia ei; mormântul însuşi ne-o arată pe biata femeie în clipa în care moare, eliberată în cele din urmă de chinurile de pe pământ Descrierea acestor scene e de o vioiciune care trădează interesul lui Brentano pentru ele, hărţuit de veşnica asociere a iubirii cu suferinţa. Romanul în întregime e dominat de aceste grupuri sculpturale, dar autorul pare să rămână nehotărât între cele două imagini: aceea care în vise îi reînvie evlavia de altă dată, adorarea Fecioarei, îi inspiră totuşi o anumită spaimă; prizonieră fără viaţă, în acea vreme poetul n-o priveşte fără nelinişte, iar amintirea binefăcătoare a copilăriei întâlneşte mereu la el o rezistenţă ciudată şi parcă înfricoşată în cealaltă imagine, el a pus toată tulburarea senzuală, atracţiile pământeşti, cu tot alaiul lor de amărăciuni şi gustul de libertate.

Durerea mea toată părea cuprinsă în acea marmură, eram ca şi pruncul din braţele statuii: imaginea înfricoşătoare din lac e şi acum la fel, având însă mişcarea vieţii, pe când ceea ce se înalţă în spaţiu e libertatea mea. În Mână, durerea şi iubirea erau prizoniere, în Violetta, viaţa părea liberă.

Sufletul lui e pentru totdeauna împărţit între libertate şi

puritate, şi de aici suişurile şi coborâşurile, înălţările spirituale şi căderile din care e alcătuită întreaga viaţă a lui Brentano.

II

Tărâm tăinuit, *Dă glas de departe*!…

Brentano a încercat tot timpul prin opera de artă să exorcizeze aceste nelinişti şi probleme ale unei firi profund neunitare. O mare parte a scrierilor sale se explică prin această dorinţă, ducându-se astfel deseori cu gândul la Baudelaire.

Opera dramatică şi nuvelele sunt cele mai puţin reuşite încercări ale lui de a crea o lume în care neliniştea lăuntrică să-şi găsească rezolvarea; comedii, drame, povestiri, sunt tot atâtea opere eşuate şi fără viaţă care ne dezamăgesc, păstrând doar interesul de documente psihologice. În plus, mai sunt şi încărcate de un romantism superficial, încât trebuie să ne ferim să căutăm acolo exprimarea autentică a autorului lor.

Povestirile fantastice se potriveau cel mai bine cu talentul său, şi a şi scris câteva foarte izbutite, care n-au însă nici originalitatea celor scrise de Arnim, nici straniul acela inexplicabil din povestirile lui Tieck; de altfel. Brentano nici nu tindea spre acest gen de povestire, prea literară sau prea filosofică. Lui îi plăceau, căci a rămas întotdeauna copil, povestirile miraculoase, şi le povestea foarte încântat, fără să le încarce cu vreo semnificaţie simbolică. Credincios tonului din modelele populare, acest om, înzestrat cu o neobişnuită putere de mimare, n-a avut pretenţia să facă din *Mărchen* un gen privilegiat. S-a mulţumit să imite atmosfera adevăratelor basme şi să trăiască în timp ce le compunea într-o lume uşoară, ireală, din care povestea cu multă plăcere întâmplări, adesea înfricoşătoare, dar atenuate şi inofensive prin atmosfera de vis care le scaldă. De aceea, *Morarul Radlof* sau *Gockel*, *Hinkel şi Gackeleia* seamănă cel mai mult cu povestirile miraculoase transmise din generaţie în generaţie. Oamenilor le place să descrie în ele cruzimi groaznice, dar care prin transpunerea pe un plan ireal îşi pierd orice eficacitate, orice putere de a înspăimânta: lupul poate s-o mănânce pe Scufiţa Roşie, căpcăunii să

se hrănească cu victimele lor, fiarele să-şi arate chipul slut, dar peste aceste scene de groază se aşterne o vrajă, şi totul îşi pierde gustul de sânge sau de carne crudă. Iar frica pe care o încerci atunci rămâne atât de plăcut uşoară; aştepţi clipa în care victimele acestor pofte sălbatice se vor arăta din nou. neatinse, cu cântecul pe buze.

Poveştile lui Brentano – şi e clar că le-a scris numai pentru plăcerea lui, căci le-a păstrat inedite timp de douăzeci şi cinci de ani, iar singurele care au apărut în timpul vieţii autorului au fost publicate fără ştirea lui – s-au născut din gustul dintotdeauna pentru variaţia pe o temă dată. Reluând basmele tradiţionale sau cele găsite în vechi cărţi italieneşti, el s-a distrat să le transforme, lăsându-le în voia capriciilor spiritului să a Visele sunt aici foarte numeroase, ca şi în povestirile populare; şi la Brentano, ele sunt într-o atât de firească armonie cu faptele obişnuite sau miraculoase care alcătuiesc trama povestirii, încât abia dacă le deosebeşti. Şi chiar în afara acestor vise nocturne totul se transformă după legile imaginaţiei onirice: personajele se ivesc ca din pământ în clipa când li se rosteşte numele, se prefac în şobolani sau păsări, se substituie unele altora.

Povestea lui *Gockel*, *Hinkel şi Gackeleia*, un adevărat miracol de graţie şi imaginaţie, împrumută din sentimentul povestirilor populare un element lăuntric pe care visul îl cunoaşte prea bine şi pe care Brentano îl ştia şi el în ceea ce-l priveşte: sentimentul greşelii săvârşite, al laşităţii fără rost faţă de o fiinţă iubită. În această povestire, cocoşul Alektryo e sacrificat din pricină că micuţa Gackeleia îl acuză de a-i fi mâncat puii; de fapt, chiar ea şi-a hrănit cu ei pisicile pe care le îndrăgea Fireşte, totul se termină cu bine şi, după multe frământări, cocoşul e readus la viaţă într-o atmosferă de minunată veselie în care toate personajele devin copii. Mai mult decât altele, această poveste dezvăluie în desăvârşita ei gingăşie adevăratul înţeles al acestor basme ale lui Brentano: nostalgia după un paradis al nevinovăţiei, al ţinutului în care domneşte armonia copilului cu lumea oamenilor, a lucrurilor şi a animalelor. Doar atmosfera de vis. În care se acordă la unison toate imaginile discordante din viaţa omului, îi

îngăduie lui Brentano să scape de neliniştile şi obsesiile sale.

El nu s-a mărginit însă decât în mod cu totul excepţional la această feerică uitare de sine. Opera sa lirică exprimă, dimpotrivă, tulburările lui de om slab şi contradictoriu, atras de viaţă şi năzuind în acelaşi timp să se îndepărteze de ea în personajele pieselor şi romanelor sale găsim mereu aceeaşi dezbinare lăuntrică, stângaci reprezentată, neajungând să capete formă concretă decât în poeme. Dezbinare între vis şi real, în primul rând: Brentano şi făpturile sale sunt împărţite între două sentimente potrivnice şi de nedespărţit: dorinţa de a trăi în lumina visului şi suferinţa de a nu putea trăi din plin viaţa reală, de a nu avea niciodată decât o bucurie incompletă, tot atât de trecătoare ca şi aceea a viselor. Dar pe măsură ce Brentano e silit, datorită eşecurilor sentimentale, să-şi părăsească rolul de la început de spirit fantezist, de om care se joacă şi ironizează de sus, pe măsură ce durerea îl face să se apropie de credinţă, dualismul lui capătă un aspect nou: visul şi realitatea se opun tot timpul, nu se pot împăca, iar dezbinarea lor capătă o calificare morală, sufletul e sfâşiat între divin şi terestru, între lumina pură şi materia greoaie. De altfel, până la urmă. cu toate eforturile unei bunăvoinţe religioase care şi-a impus încercări de temut, Brentano va rămâne într-un echilibru instabil, tot dezbinat lăuntric, supus căderilor şi uscăciunii inimii. Va trebui să străbată pustiuri nesfârşite fără să-şi poată potoli setea de pace şi de puritate strălucitoare. Între chipul Violettei, arzător, pătimaş, îndurerat, şi chipul Mariei, liniştit, desăvârşit, dar inaccesibil, el va fi tot timpul sfâşiat, îndrăgostit şi pierzându-şi dragostea rând pe rând, şi adesea demn de milă.

Lirismul lui Brentano începe de la jocurile imaginaţiei şi delăsarea în voia impresiilor clipei, se continuă în strigăte de durere, în chemări ale făpturii sclave spre o lumină pe care nici ea n-o cunoaşte şi sfârşeşte în contemplarea, rareori dar minunat atinsă, a veşnicei frumuseţi. De-a lungul celor patruzeci de ani pe care-i marchează aceste etape, un sentiment rămâne mereu statornic: dorinţa de fugă, de adăpost, dorul după un paradis pierdut care capătă formele cele

mai diverse şi unde nicio certitudine nu ne făgăduieşte că ne vom întoarce o dată pentru totdeauna Ciudăţenia existenţei şi a lumii pământeşti trezeşte în el, străin în orice climat, senzaţia des întâlnită a visului. Lumea vizibilă se destramă în ochii celui care se întoarce din contemplările lăuntrice:

Trăind printre mulţimi, mulţimi de oameni, Eu morţi şi muţi pe toţi i-am fost văzut…

Să cercetez adâncul doar în mine, în inimă ai minţii ochi pogoară. Dar tihnă nici aici aflând, revine. Neîmpăcat, în lumea din afară. Ca-n stea citind ursita ei prea bine, Vedea stând viaţa ca un vis să piară.

Adesea însă poetul se complace în aceste senzaţii de vis şi caută priveliştile de toamnă, nocturnele, ceasul nedesluşit al amurgului, când contururile prea ascuţite ale obiectelor se şterg. Nu s-a plictisit niciodată să evoce aceste momente prielnice visării, când natura se şterge şi se înceţoşează; de altfel, toţi romanticii au iubit căderea nopţii, anotimpul frunzelor moarte, ţinuturile scăldate de lună. Pictorii şi poeţii sunt fermecaţi de plimbările singuratice; fiecare dintre ei urmăreşte însă alte satisfacţii. Brentano a fost unul dintre aceia cărora noaptea le plăcea pentru această fluiditate!

Traducere de Aurel Covaci.

pe care o dă tuturor lucrurilor, toamna pentru spectacolul unei naturi în agonie şi al contururilor învăluite în ceaţă. Alţii, cum e Jean Paul, se bucurau de schimbările neprevăzute ale formelor, iar noaptea era pentru ei o comoară de senzaţii îmbătătoare, care se adăugau la cele ale zilei. Sau, ca Novalis, căutau acea îndepărtare de obiectele pământeşti, acea retragere a sufletului în el însuşi pe care o înlesneşte umbra, iar noaptea de afară le slujea drept imagine şi simbol pentru abisurile în care pătrundeau datorită unei profunde concentrări spirituale. La Brentano, priveliştea nocturnă capătă o altă calitate: ea rămâne privelişte şi pictură, o caută pentru culoarea, pentru masele, pentru jocul de clarobscur şi pentru formele sale. Nimeni nu e mai departe decât Brentano de viziunea mistică din *Imnurile către Noapte*,

căci nimeni nu e lipsit în aşa măsură de orice putinţă a magiei voluntare. Dar el e tot atât de departe şi de Jean Paul şi de beţia nocturnă în care acest geniu plin de voluptate aşteaptă de la spectacolul universului armoniile la care vibrează toată fiinţa lui sensibilă; lui Brentano, noaptea îi dă în primul rând o plăcere vizuală, şi în acelaşi timp o tainică bunăstare a sufletului care descoperă o realitate care seamănă mai mult cu ea însăşi şi e mai puţin inaccesibilă decât cea din plină zi. El, care se plânge atât de des că nu poate opri fuga unei lumi nepătrunse, îşi găseşte refugiul în acele clipe învăluite când realitatea, semănând cu visul, nu mai este depărtată şi potrivnică. La apusul soarelui, sufletul îi e cuprins de exaltare:

Orice viaţă-şi deschide alteia pieptul, Bând cu desfătare şi neştiutoare Sărutul ceresc De-mpreună uitare.

În sfârşit, braţele-s primitoare şi luna răsare; Privirea, prin văluri, Visează minuni, în cereşti genuni Dau stelele-n floare.

Priveliştea şi sentimentele poetului în timpul nopţii sunt în «rmonie, se potrivesc unele cu altele prin metamorfoza visului.

L Traducere de Dan Constantinescu.

Lumea e smulsă datorită întunericului din îndepărtarea ei, sufletul e gata-gata să se dăruiască şi se lasă legănat de această lume mai primitoare. Unul dintre cele mai bune poeme din *Godwi* exprimă admirabil această stare de fericire:

Tărâm tăinuit – Dă glas din departe, Tu. ce-ai îndrăgit să-mi fii bun şi parte!

Când ziua se stinge-n amurg, vâlvorâtă. Culorile vii amuţesc prea curând, şi noaptea încinge fruntea umbrită în cununi de scântei potolit luminând:

Adie al stelelor Sacru mister Lin pân’ la mine Din larguri de cer.

Totul este unit prietenos, cu drag, Mâini îndurerate se-ntind cu alin; Când luminile ţes prin noapte şirag. Totul se împacă în suflet, deplin.

Tărâm tăinuit, Dă glas din departe. Tu, ce-ai îndrăgit să-mi fii bun şi parte!

Impresia de vis fericit din aceste poeme slujeşte şi ea evocării priveliştilor reale, a nopţilor de pe pământ şi a visărilor în sânul naturii. În anii cruzi, care vin prea curând, cu neliniştile şi naufra-giile lor de tot felul, poezia lui Brentano va ajunge încetul cu încetul să-şi creeze ţinuturile şi climatele ei specifice: nu vor mai exista atunci privelişti reale, nici chiar transfigurate. Cu ajutorul unui limbaj din ce în ce mai muzical şi aluziv va încerca evaziuni cât mai desăvârşite, unde cuvintele care desemnează anotimpurile şi orele de pe pământ, culorile şi formele cunoscute să nu mai joace decât rolul unor trecătoare vibraţii pe corzile unei harpe. Nu s-ar putea închipui o poezie mai „născândă" şi mai greu de tradus

Traducere de Dan Constantinescu.

decât aceea a lui Brentano în ce a dat el mai bun, căci fiecare cuvânt, aproape fiecare silabă, îndeplineşte aici în acelaşi timp atâtea roluri deosebite, încât cititorul e târât într-un fel de dans scânteietor, de lumină care cânţi Magia din *Cântecul de lebădă* e dată oare de subtila orchestraţie a vocalelor, de ritm sau de îndoitul vârtej al imaginilor şi al sentimentelor? Cerul şi pământul. Îngerii şi florile, iernile, primăverile, tristeţile şi bucuriile, clocotul sângelui şi atracţia morţii izbutesc aici să alcătuiască laolaltă o lume cu o existenţă foarte sigură în însăşi fluiditatea ei.

Când ochi se frâng.
Când buzele veşnic se strâng.
Când inima-şi stinge zvâcnirea, înfrântă.
Şi sângele caldul şuvoi nu-şi mai avântă:
O, atunci visul pogoară nalt în undă.
Cântare de îngeri s-aude iar, profundă.
Viaţa, ei mi-au dus-o în tainica ţară.
Şi-atât de răpitor bătaia de-aripă-şi resfirară
În clopotul ce bate în mai, neprihănit.
Că păsările-n sfântul locaş le-au ispitit;
Şi-atât de dulci şi-nvolburaţi psalmi într-ales cântară.
Că-n piept iubirea, desfătarea, arzând se-ngemănară.

Pân' viaţa prinsă a fost, primită sacră, clară.
Pân' flori au înflorit.
Pân' roade-au strălucit
Şi coapte-au căzut la pământ.
Bune de joc, felurite, împlinite rotund;
Pân' frunzele aurite au foşnit lung căzând.
Şi stelele iernii au pândit un stră-gând
De la viforosul semănător al stihiilor:
Unde vor fi semănate, ca noul prier, triumfător.
Neasemuit să se nască asemenea lor?
S-aşază tăcerea, străluce măgura ninsă.
Şi-n argintul de ger potolesc aripa-mi încinsă.
Vrere-aş către o nouă primăvară iar s-o zbat.
Dar mă-ncremeneşte un extaz îngheţat.
Inima-mi se-ngeruie, un lac doar desfătare.
Pe el lunecă luna tăcut şi-un vis de soare.
Printre reculesele, înţeleptele stele-poveşti
Zăresc şi preursirea-mi în depărtări cereşti – Sângerările-s lumină, toate chinurile spume.
Şi din pieptul meu viaţa cântă-ntreagă, sfântă cum e:
Dulce moarte, dulce moarte.
Între zori şi-apus de tine eu am parte!

1 Traducere de Dan Constantinescu.

Priveliştea nocturnă şi evadarea în vis se îmbină şi în micul poem al *Mirtului*, atât de gingaş, alcătuit din imagini în care recunoaştem mitologia proprie lui Brentano: mitologia amintirilor din copilărie, cu simboluri luate adesea tot din basme, şi din care nu lipsesc niciodată nici aştrii şi nici florile.

Mirt scump, susură-ntruna!
E-atâta pace-n lume!
Păstor de stele, luna.
A nourilor turme
Pe câmp de cer le mână

Spre şipot de lumine.
Dormi, dragul meu, dormi până
Voi fi din nou cu tine!

Mirt scump, susură-ntruna, Sub stele, blând, visează! şi turtureaua acuma în cuib puii-şi veghează. Şi nourii se-ngână Spre şipot de lumine. Dormi, dragul meu, dormi până Voi fi din nou cu tine!"

Nu auzi zvonind fântâna? N-auzi greierii cântând? Taci, o, taci, ascultă-acuma! Fericit când mori visând, Fericit de-i leagăn norul Sau a somn când luna-ţi cântă! O, ce fericit e zborul când aripi de vis te-avântă şi din bolta luminată Flori de stele-i strâns, uimit Doimi, visează, zboară: – ndată Te trezesc şi-s alduit!

Cuvântul vw, în această poezie imaterială, nu mai are nicio semnificaţie, a devenit pe de-a-ntregul tonalitate, ca la anumiţi poeţi ai simbolismului francez. În versurile din ultimii ani ai lui Brentano, cele mai multe dedicate prietenei sale, Emilie Linder. el reapare neobişnuit de stăruitor. Însoţit de alte câteva cuvinte-cheie.

— Traducere de Dan Constantinescu.

deosebit de dragi lui Clemens, care apăruseră în poeme mai vechi, cum sunt *mirt*, *lebădă*, *legănare* sau *crin*, sau altele care evocă taine mai noi, cum e cuvântul *Linde* (tei), care face aluzie la numele Emiliei şi nu lipseşte aproape niciodată Totul devine vis în momentul acestei ultime flăcări platonice, când Clemens îşi regăseşte o nouă inspiraţie: trandafirii şi aromele, albinele şi privighetorile au vise „tivite cu aur"; lebedele, mirtul, sărutările şi fericirea sunt vis şi legănare. Fluiditatea de odinioară ajunge până la evanescenţă, limba se desface, cuvintele se înşiră, abia legate între ele, rămânând fiecare doar cu rezonanţa lui interioară, având doar rolul să sugereze pe furiş o imagine.

...Şi umărul, cu rotunjimea-i blândă unde capul mi se odihneşte alene, la răcoare, visează, murmură, cântă, gândeşte, lumină şi cuvânt şi carne şi sânge.

Ultima dragoste a lui Clemens i-a inspirat aceste îngăimări neobişnuite, care sunt parcă ecoul spart al vechilor lui poeme de

dragoste, alcătuite la rândul lor în întregime din vise, fără să aibă însă acea disociere a luminii împrăştiate în nenumărate bucăţi ca de feţele unui cristal şlefuit Dragostea şi visul sunt legate la el printr-un fel de legătură tainică şi necesară.

În sfârşit, şi două sau trei vise de noapte au primit, sub pana lui Brentano, formă poetică. Unul dintre ele, despre care greşit s-a crezut că e dedicat Luisei Hensel, prietena lui din anii de cucernicie, rămâne, cu toată forma lui alegorică, impregnat de erotism. Poetul îşi zăreşte prietena goală lângă o fântână, cu cămaşa pe iarbă lângă ea, ocupată să-şi spele picioarele: „Picioarele-mi, virtutea acestei ape le va curăţa, dar pe pulpe un pas greşit din tinereţe îşi lasă urma…" Căzută în genunchi, ea se vede în fântână, fără să se simtă nicidecum ruşinată că stă aşa, goală. În plină zi. Dar văzând aceasta, trist şi înspăimântat. am izbucnit în lacrimi…"

Cântecul de leagăn al morţii, pe care Brentano l-a scris, se pare. pentru Sophie Mereau şi l-a modificat după convertire, nu e c'e fapt ceea ce se cheamă un vis. Dar acest poem nostalgic, în care copilul evocă duioşia mamei şi vremea când era încă una şi aceeaşi cu carnea mamei sale, e în esenţă tot oniric. Şi mai mult recât în altă parte se simte aici amestecul de camal şi evlavie, atât de firesc la Brentano.

O, mamă, căldură dă-i pruncului tău, Că lumea e rece, tăioasă şi doare, Fereşte-l la sânu-ţi de orişice rău Pe pragul inimii ocrotitoare.

Atunci mă visam cum, însingurat, Am stat sub streaşină inimii tale, Cum bucuria, necazul ce te-a-ncercat Mi-au dat la fel bucurie şi jale.

Iar dacă dorul ţi-a fost mult prea greu şi n-ai ştiut cui să te plângi pe pământ, Am plâns liniştit lângă pieptul tău şi n-am putut să-ţi spun un cuvânt.*

Din strofă în strofă, cuvântul *vis* însoţeşte imaginea setei şi a decorului, de singurătate arzătoare şi de speranţă, care trezesc, într-unul din ultimele poeme ale lui Brentano. O muzică religioasă ciudat de aluzivă: *Visul deşertului*.

O. vis al pustiei, iubire, zăpezi nesfârşite şi stea lângă stea pe

albastru al bolţii întins! O, arşiţă plină de rouă, de lacrimi iubire, Când tot mai departe-i aproapele cel necuprins!

Iubire, o, vis de pustie al celui de ţară bolnav.

Voi, vii paradisuri, lucind în văzduhuri, mereu.

Voi, vânturi de dor peste-ntinsul câmpiei, jilav.

Voi, nalţi palmieri, legănaţi de adierea parfumului greu.

Iubire, o, vis al pustiei, se cere să sângeri amar, Răpită, rănită, lovită de-al soarelui aprig jungher, şi suliţi de foc; te îngroapă-n nisipul de jar Cumplitele vânturi – şi iar te descoperă Domnul, din cer.2

În sfârşit, există un refren pe care-l întâlnim tot timpul în poemele din ultimii ani şi care, apărut pentru prima oară într-un vis din *Jurnalul străbunicii*, în 1836, îşi are originea într-un vis autentic, povestit poetului de Emilie Linder. Nu cunoaştem

Traducere de Dan Constantinescu. Traducere de Aurel Covaci.

amănuntele acestui vis, iar acela compus de Brentano pentru *Jurnal* e o scenă alegorică în care amestecă amintirile lui personale cu un întreg simbolism floral, trandafiri, crini, albine şi licurici; o voce omenească se înalţă, rostind aceste cuvinte:

O Stern und Bluwe, *Geist und Kleid*, *Lieb*, *Leid und Zeit und Ewigkeit*.

O, stea şi floare, duh şi haină vie. Iubire, chin şi timp şi veşnicie!”

pe care. adaugă poetul, „le înţelegeam perfect fără să le pot explica”. S-a întors la ele cu o statornică preferinţă, ca la expresia cea mai potrivită pentru speranţa şi tristeţea de nespus pe care le purta în el. Explicaţiile alegorice pe care a încercat să le dea, într-o scrisoare către Emilie Linder sau în alte poeme, nu le adaugă nimic, iar adevărul din aceste cuvinte simple e atât de desăvârşit ca şi acela din versurile lui Baudelaire, cu care oarecum se şi înrudesc prin mişcarea lor.

Acolo, frumoase şi-n ordine, toate sunt lux, linişte şi voluptate.

— Totuşi nu trebuie să uităm ceea ce dincolo de această asemănare, deosebeşte cele două formule poetice; nimic din refrenul *Invitaţiei la călătorie* nu aminteşte de acea unitate a contrariilor. acea armonie a termenilor opuşi care constituie profunzimea invocaţiei la

Brentano. Pentru o clipă, pământul şi cerul, duhul şi haina-i vie, iubirea şi chinul, timpul şi veşnicia, aceste patru perechi învrăjbite trăiesc prin vraja poeziei într-o miraculoasă înţelegere.

Traducere de Dan Constantinescu. Traducere de Ion Pillat.

III

Sfânt izvor, *fântâna mută*, *Solitudinea m-adapă*…

Opera poetică cea mai bogată a lui Brentano, *Romanţele mă-tăniilor*, nu datează însă din ultimii ani. Acest vast poem catolic, de un nemaipomenit belşug de imagini şi de simboluri, în care anumite părţi alcătuiesc un peisaj poetic atât de pur, a fost lăsat în stare de fragment câţiva ani înainte de convertirea definitivă. După ce a lucrat la el timp de aproape zece ani, poetul a părăsit proiectul către 1811, în pragul epocii în care, deznădăjduit, dezrădăcinat, a fost azvârlit de viaţă şi de propriile lui slăbiciuni într-o existenţă dezordonată, de rătăciri sentimentale şi nostalgie religioasă. Şi-a părăsit manuscrisul, pe care după cincisprezece ani era cât pe ce să-l distrugă, şi care n-a apărut decât în ediţia postumă a operelor sale. Am greşi totuşi dacă ne-am folosi de aceste date pentru a tăgădui *Romanţelor* caracterul lor de operă încă de pe acum catolică. Căci ele sunt catolice, deoarece împrumută de la catolicism simbolurile şi tonalitatea; şi mai ales pentru că Brentano. Înainte de a năzui cu luciditate la o întoarcere la Biserica din copilărie, încearcă nevoia de a se refugia în atmosfera ei, de a opune mizeriilor din existenţa lui actuală acea lume de lumină în care nu poate încă pătrunde decât prin evocaţia poetică. Scrisorile către pictorul Runge, care trebuia să-i facă ilustraţiile la *Romanţe*, arată clar rădăcinile operei; aceasta s-a născut din criza de după moartea Sophiei Mereau, îngrozitor agravată de jalnicul eşec al celei de-a doua căsătorii cu Augustine Busmann. Brentano mărturiseşte că în timpul acestor triste aventuri s-a născut în el dorinţa de a compune un poem aşa cum visase întotdeauna să citească. Şi spune clar că la început n-a văzut înaintea lui decât câteva imagini care se grupau fără ca el să le ştie prea bine sensul; la început, totul a fost culoare şi forme nedesluşite, pe care după aceea a încercat să le lege de o epocă istorică

şi de personaje.

Poemul Mătăniilor s-a născut deci în el fără voinţa de a construi: i s-a arătat sub forma unor simboluri de nepătruns, care erau însoţite de o bucurie nemaiîntâlnită; în contrast cu viaţa lui zdrobită, acest climat al imaginilor inconştientului i-a făcut bine. S-a simţit bine acolo, mai întâi pasiv, şi abia încetul cu încetul a ajuns să-şi extragă de aici elementele unui vast poem. O scrisoare către Fouqué descrie cu exactitate aceste etape:

Eram o harfă de aur cu corzi vii; toate timpurile mă dezacordau, vântul cânta pe corzile ce eram, soarele le strunea Dar iubirea cântă un *forte* atât de pătimaş, încât corzile mi s-au rupt… Totuşi am supus harfa unui foc viu, i-am pus corzi de metal, şi de-acum încolo eu sunt cel care cântă… *Astfel mi-am închipuit tot ceea ce nu văzusem nicăieri*, *şi de care sunt însetat*.

Poemul în întregime avea să povestească în ce fel în Bologna secolului al XIII-lea au fost născocite mătăniile, punându-se astfel capăt unui lung blestem ereditar care apăsa din tată în fiu asupra unei familii. Şi tot lui Runge poetul îi explică cum concepea el întâmplările de pe pământ într-o neîncetată legătură cu constelaţiile, cu destinul cel veşnic. Ambiţia lui a fost să dea imaginilor care-l obsedau o semnificaţie oarecum etajată pe două planuri; printr-un simbolism constant, anumite motive care apăreau tot timpul aveau să deseneze încetul cu încetul pe deasupra povestirii şi a personajelor un fel de altă tramă, mai imaterială, un acompaniament ceresc. Sentimentul pe care Brentano l-a avut întotdeauna, că trăieşte într-o lume dublă, de vis şi de realitate, se îmbogăţea aici printr-o interpretare religioasă: lumea visului devenea lumea mitului, acompaniamentul din adâncuri al tuturor celor petrecute pe pământ

Cerându-i lui Runge să-i ilustreze opera, poetul nu se gândea doar să-i dea o înfăţişare mai plăcută. El spera la o colaborare mai intimă, crezând că arta acestui pictor e în stare s-o înfăptuiască. Dorea ca acolo unde cuvântul n-ar fi de ajuns ca să creeze prelungirea în mit, să intervină desenul, mai ales cel ornamental, arabescurile prin care

Runge se înrudeşte cu arta barocă. Era vorba, îi explica el pictorului, să sublinieze prin desenele sale legăturile strânse care există între anumite situaţii povestite de poem şi constelaţiile nevăzute": să evoce permanentele referinţe la miturile creştine ale lumii de sus şi ale lumii de jos, fără a o spune totuşi explicit

Runge a murit înainte de a putea să se pună pe treabă; era făcut s-o ducă la bun sfârşit, căci poetica romanţelor e foarte de aproape înrudită cu arta lui simbolistă. Arta aceasta, care rămâne pentru noi destul de inaccesibilă cu intenţiile ei prea literare şi execuţia greoaie care o sluţesc, năzuia într-adevăr spre o transparenţă a formei sub care trebuia mereu să ghiceşti o semnificaţie ascunsă. Rareori pictura a fost în aşa măsură îndepărtată de scopurile ei pur picturale, şi nimic nu e mai departe de firesc decât tablourile lui Runge. Poet în timpul liber, autor de basme romantice, Runge rămâne scriitor şi în opera lui de pictor. Formele personajelor, ale obiectelor, şi chiar ale peisajelor sunt tot timpul dublate de repetarea lor ornamentală, care încarcă marginile tabloului până la ramă cu flori înlănţuite, îngeri, linii şi figuri abstracte. Parcă pictorul ar vrea astfel să imaterializeze pe nesimţite chipurile şi obiectele reale care ocupă centrul tabloului. Nu trecem de la lumea concretă la infinit prin fuga orizonturilor, ca la Friedrich, ci printr-un fel de reducere a întregii mase la elementele sale lineare. Runge a murit prea tânăr ca să ne putem îngădui să-i judecăm reuşita; opera pe care a lăsat-o e interesantă în intenţii, cu toate slăbiciunile ei. Şi dacă, vrând să reducă toate lucrurile la nişte elemente spirituale, ea sfidează parcă materia însăşi a artei picturale, măcar ne îngăduie să înţelegem prin comparaţie năzuinţele lui Brentano.

Ceea ce-l scapă pe Brentano de erorile pictorului e necesitatea lăuntrică a simbolismului său. Poemul întreg trebuia să arate făpturile omeneşti pradă unei lupte deznădăjduite între Bine şi Rău, şi se poate recunoaşte cu uşurinţă, în personaje şi în episoade, caracterul acestei lupte lăuntrice, care a fost a poetului însuşi. Răul e înainte de toate ispita trupească, simbolizată prin incesturile succesive din care au apărut cele două grupuri ale surorilor Rosablanka, Rosarosa, Rosadore

(sau Biondetta), şi al fraţilor Jacopone, Meliore. Pietro. Greşeala săvârşită e a unor strămoşi îndepărtaţi, care s-au unit într-un complot împotriva Sfintei Fecioare şi a pruncului. Maica Domnului le-a prevestit încă de pe atunci că trei trandafiri, transformându-se în făpturi vii. îi vor răscumpăra într-o zi de blestem, dacă trandafirii înşişi vor reuşi să se ferească de păcat Acest mit, care nu e povestit în partea terminată a *Romanţelor*, le dă întreaga lor semnificaţie: trandafirii constituie elementul esenţial, apărând tot timpul, iar scăparea nu poate veni decât dacă cele trei fete incestuoase ale lui Rosatristis vor învinge ispita. Născocirea Mătăniilor va pecetlui noua alianţă. Povestea celor trei surori se complică însă prin aceea că ele nu ştiu că Jacopone, Meliore şi Pietro sunt fraţii lor. E aici un aspect al îndoitei aparenţe a tuturor lucrurilor: în mintea lor, cele trei „roze" îşi închipuie că n-au de luptat decât cu ispita banală a greşelii trupeşti. Ele nu ştiu, dar o ştiu puterile din cer şi din iad şi pentru ele, că ispita li se înfăţişează sub forma incestului. Iar dacă o învinge, victoria lor va fi cu mult mai mare decât îşi închipuiau.

Încă de la începutul poemului, aşa cum îl citim astăzi, visul e cel care dă faptelor pământeşti corespondenţa lor mistică. Una dintre surori, Rosablanka, adoarme înainte de ivirea zorilor într-o grădină şi-i „încredinţează lui Dumnezeu visele": în vis ea vede un tânăr cu o sapă în mână „pe care nu îndrăzneşte să-l salute, atât e de întunecos şi de luminos totodată". Culege însă, ca să-i facă o cunună, trandafiri „care încă mai dorm, nevinovaţi, fără păcat, fără botez". Tânărul îi spune atunci că, spre deosebire de flori, omul trebuie să-şi răscumpere greşeala care i se trage de la Eva şi să sape pământul până ce lui Dumnezeu i se va face milă de el. Apoi dispare în groapa pe care o săpase.

Acest dintâi vis, desfăşurat într-o ciudată atmosferă de cenuşiu asupra căreia aurora, victorioasă în cele din urmă, îşi va răspândi lumina, leagă ispitele pe care le vor înfrunta cele „trei roze" de ispita originară. Şi Brentano reîmprospătează astfel vechea temă a lui Adam arând pământul, atât de des întâlnită în gravurile germane. Rosablanka

e prevenită prin această apariţie a lui Adam condamnat la munca pământului de ameninţările care din pricina păcatului atârnă deasupra capului ei. Lupta dintre puterile Binelui şi Răului e tradusă, aşa cum va fi de-a lungul întregului poem, prin lupta dintre lumină şi întuneric: în clipa când Adam dispare, tânăra fată vede un nor luând deodată înfăţişarea unui uriaş care se clatină pe picioarele sale de umbră şi care poartă pe umeri noaptea; în faţa impostorului se ridică Dumnezeu de lumină, care iese ca o flacără din ocean. În momentul acesta, viziunea celor doi uriaşi ce se înfruntă se şterge, şi în locul ei apare şarpele: imaginii păcatului dintâi îi urmează aceea a alegerii care i se propune Rosablankăi. În vis ea o cheamă în ajutor pe Fecioară şi vede aurora călcând în picioare capul şarpelui. Albinele şi zborul rândunelelor o trezesc în strălucirea dimineţii.

Visul acesta, ale cărui simboluri sunt cele ale mitului creştin, prefigurează soarta Rosablankăi şi a surorilor ei arătând exact care-i este natura: primejdia la care vor fi expuse e în acelaşi timp o primejdie numai a lor, de care vor trebui să se păzească, dar şi o parte din primejdia care planează asupra omenirii întregi şi asupra căreia va triumfa îndurarea divină.

Tânăra fată îşi povesteşte visul tatălui ei care, recunoscând vocea lui Dumnezeu şi gândindu-se la păcatul săvârşit de el atunci când a iubit-o pe călugăriţa Rosatristis, mama celor trei roze, o trimite pe Rosablanka să ducă trandafiri din grădina sa şi lumânări la o mănăstire. Pe drum, ea îl întâlneşte lângă o icoană a Fecioarei pe studentul Meliore, la care i se pare că recunoaşte trăsăturile tânărului cu sapa ce i se arătase în visul din dimineaţa aceea. Şi împreună ei împletesc o cunună de trandafiri Fecioarei, ca să-i păzească şi pe unul, şi pe celălalt de păcat Dar avertismentul din vis se va repeta, căci Rosablanka. neştiind că Meliore e fratele ei, e emoţionată de această întâlnire. Lângă o fântână, ea îl găseşte adormit pe micul Agnus Castus. copilul divin trimis de ceruri să îndrume paşii celor trei surori. El îi cere trei lumânări de trei culori diferite, pe care vrea să le ardă în chip de ofrandă „pentru trei roze", şi îi aduce aminte că trebuie să urmeze

cuvintele severe ale tânărului cu sapa. Apoi dispare, lăsând-o pe fată tulburată că-i cunoaşte visul.

În seara aceleiaşi zile, Rosablanka îl întâlneşte pe drumul de întoarcere pe vecinul ei. grădinarul Pietro, fratele lui Meliore (şi deci şi al ei), care-i cere mâna. Neştiind că astfel trezeşte în ea amintirile visului prevestitor, el îi povesteşte că a plantat în grădină un trandafir alb pe care i-l dăduse ea

De când creşte trandafirul, Mi-i grădina rai; iar eu Parcă-s primul om, 'nainte De-a se fi-ntrupat femeia.

Ea însă refuză portocala pe care el i-o întindea, crezând că recunoaşte în ea mărul răului, şi-i povesteşte visul. Vestindu-l că e hotărâtă să nu împartă niciodată fructul cunoaşterii cu un bărbat, îl roagă să nu plângă după „o roză care s-a logodit cu cerul". În timpul acesta, privelişte a apusului de soare, unul dintre cele mai frumoase tablouri ale lui Brentano. se împodobeşte cu forme şi culori simbolice, amestecându-se în văzduh toate figurile visului, ale mitului, ale unei naturi devenite expresia a doua fiinţe grave ce o contemplă într-un moment solemn din viaţa lor.

Dinspre văi se-ntinde umbră. Soarele. În rugăciune

Traducere de Dan Constantinescu.

De vecernie, se-nclină Peste codri dauriţi.

Printre trandafiri coboară Soarele ca să se scalde; Noaptea-i ţese-n văl de umbre o mantie cenuşie.

Dar în jur, din aer, ziduri Purpurii, încremenesc şi din jar de unde-albastre Suie insula de aur.

Insulele-ajung balauri, Zidurile, Sfinţii Gheorghe; fără lăncile de soare Scapără înspre balauri.

Dar ciocnindu-se-ntre ele. Se tot schimbă şi încing C-un golf de cristal, scăldatul Soarelui în trandafiri.

Noaptea-şi trage grav mantia Peste poarta de amurg, şi simt inimile, toate. Cine ia şi cine pierde.

Visul care i-a vestit Rosablankăi soarta o va salva de căsătoria incestuoasă cu Pietro, şi această amintire mai târziu o va feri şi de

iubirea pentru Meliore; în clipa când, zărindu-l adormit, simte cum se trezeşte în ea o violentă dorinţă să se aplece şi să-l sărute, asemănarea dintre tânăr şi chipul lui Adam din vis o opreşte. O luptă îngrozitoare începe în ea, dar o rază de soare, căzând pe chipul Fecioarei, hotărăşte victoria binelui.

A doua dintre cele trei roze, Rosarosa, ale cărei peripeţii sunt doar schiţate în romanţele scrise, urma să fie salvată printr-o minune. Măritată cu Jacopone, despre care nu ştia că e chiar fratele ei. trăia cu el în castitate, ca să se supună, pare-se. unui legământ.

Cea de-a treia. Biondetta (sau Rosadora), era expusă celor mai grele ispite, iar Brentano pare s-o fi supus tuturor încercărilor i

Traducere de Dan Constantinescu.

diavolului. Tocmai în tragica ei soartă a exprimat el toate chi-i nurile lui şi acea îngrozitoare fatalitate a răului, a cărui pradă se simţea şi el însuşi. Dar tot ei i-a dat şi cea mai mare şi mai eroică voinţă de a învinge. Victoria luminii asupra întunericului va fi cu atât mai strălucitoare cu cât puterile infernului vor fi avut mai mulţi sorţi de izbândă în intenţiile lor.

Biondetta, devenită o cântăreaţă celebră, renunţă la teatru ca să intre la călugărie; mai înainte, ea s-a hotărât să dea o seară de adio în care, cu mare pompă, va juca o scenă alegorică ce va reda sensul mistic al hotărârii sale. A opta romanţă, una dintre cele mai strălucitoare în imagini şi viaţă dramatică, evocă acest spectacol şi îngrozitorul său deznodământ Publicul, îmbrăcat în doliu, umple sala pe care o transformă, datorită sclipirii bijuteriilor pe rochiile negre, într-un adevărat cer înstelat; pe scenă apare Biondetta sub un baldachin acoperit cu flori, şi se face o linişte „asemenea celei de pe pământul tânăr, când a apărut îngândurat, în corola vieţii născânde, omul creat de Dumnezeu". Decorul se schimbă: pe o stâncă se zăreşte chipul, drag lui Brentano. al Fecioarei. Sala seamănă cu „marea pe care umblă un zeu", iar Biondetta cântă *Ave maris Stella*. Publicul, scena, gesturile şi povestirile actriţei, totul se contopeşte şi se armonizează într-o măreaţă înşiruire de imagini marine. Biondetta îşi povesteşte copilăria,

smerenia la care a învăţat-o mama ei adoptivă, iniţierea ei în muzică. Apoi se iveşte o insulă, în timp ce hlamida de azur a Fecioarei, pogorâtă din cer. O învăluie pe artistă în faldurile sale; ea iese de acolo într-o rochie roşie, Iudita înarmată cu spadă: apoi din nou. îmbrăcată în alb, cu părul despletit, ea cântă. asemenea lebedei ce moare, moartea mielului sfânt; în sfârşit, căţărându-se pe stâncă. pătrunde în pădurea luminată de soare. Muzica a acompaniat tot timpul spectacolul, tăcând numai în momentul acela solemn când Biondetta, renunţând la culori, la podoabe, la „curcubeul vanităţilor". Îşi doreşte doar haine negre ca pana corbului care a părăsit arca, albe ca ale porumbelului care s-a întors cu creanga de măslin.

Chiar în chipa aceea, scena ia foc, teatrul arde; în panica generală, iat-o pe Biondetta disputată între un personaj scânteietor. cu râs drăcesc, şi un tânăr plin de viaţă, în care îl recunoaştem pe studentul Meliore. Acesta învinge şi, stropit cu apă sfinţită, duşmanul său se preface în cenuşă.

Salvată din catastrofa urzită de puterile răului pentru a încerca să pună iar mâna pe un suflet gata să le scape, Biondetta îi povesteşte lui Meliore visul pe care l-a avut de curând şi în care s-a văzut prefăcută în cenuşă: „Nu iubi ce e pământesc, căci eşti hărăzită unei mari fericiri". Ea îi vesteşte astfel ce a aflat din vis: că Meliore, născocind mătăniile, va semna pactul de împăcare.

Biondetta n-a ajuns totuşi la capătul necazurilor; seamănă prea mult cu însuşi Brentano ca să nu mai cunoască şi alte ispite. Ea îl adăposteşte pe Meliore rănit, şi doar pe marginea prăpastiei reuşeşte să învingă pasiunea pentru el. Mai târziu, vrăjită, se sinucide, şi vrăjitorul Apo, care de mult încearcă să facă din una dintre surori prada păcatelor, reuşeşte să reînsufleţească trupul fără viaţă al Biondettei. De acum încolo, chipul pământesc al tinerei fete va fi în mâna puterilor întunericului şi se va deda cu frenezie dezmăţului: această caricatură crudă la care recurge diavolul nu va împiedica, de altfel, salvarea sufletului Biondettei.

Neterminate, inegale, stricate adesea de o erudiţie istorică

sumară şi de teorii magice, *Romanţele* sunt, în părţile lor cele mai bune, o operă mult superioară tuturor lucrărilor publicate de Brentano. Ele ating o extraordinară bogăţie de culori şi vioiciune a mişcării. Dar mai ales izbutesc să creeze adesea o corespondenţă foarte reală între planuri ale realităţii foarte deosebite unul de altul. Simbolurile cele mai familiare lui Brentano, cele care-i veneau din copilărie, de pildă statuia Fecioarei, sunt însoţite în mod constant de simboluri noi. Mai ales trandafirii reapar cu nenumărate şi deosebite semnificaţii, sacre, profane, senzuale, creând adevărata unitate lăuntrică a operei. Drama mântuirii, psihologia personajelor sunt mai puţin importante decât calitatea muzicală a diferitelor episoade, în care revin aceleaşi imagini, dar cu tonalităţi mereu noi. Se simte că opera i-a apărut mai întâi autorului sub formă de culori, de imagini, de armonii inexplicabile. Prin asta, mai mult decât prin visele purtătoare de mesaje divine, ţin *Romanţele* de estetica visului.

Visul e aici în primul rând mijlocul prin care tinerelor fete li se vesteşte soarta şi sunt prevenite de slăbiciunile lor. Dar între episoadele visate şi cele trăite e o deosebire foarte mică. Totul în faptele „reale" e încărcat de semnificaţia aceea tăinuită, abia ghicită, specifică obiectelor din viziunile onirice. De altfel, priveliştile ţin atât de mult de universul visului. Încât cuvântul „vis" revine a tot pasul; florile şi păsările, pădurea, luna, zorii visează, sunt 'nsule de vis", ţes „urzeala visurilor din timpul nopţii". Şi astfel. 'n metamorfoza neîncetată a formelor şi alunecarea continuă a culorilor, se creează o lume mişcătoare, schimbătoare, care aproape că nu e decât muzică: o muzică din care, de altfel, nu lipsesc accentele cele mai grave, care-ţi sfâşie inima.

* * *

Să umple universul de lumină sau să fugă spre o existenţă mai luminoasă: aceste două năzuinţe, Brentano le-a păstrat toată viaţa lor le rămâne el credincios atunci când, convertit, după ultimele pasiuni şi puternice ispite, devine un scrib umil, devotat întru totul unei vizionare. Alături de Kathrina Emmerich, el găseşte o oarecare pace –

atâta de cât era în stare sufletul său. Lupta dintre întuneric şi lumină se sfârşeşte la el prin renunţare: el primeşte viziunile unui suflet mai favorizat decât al său şi se mulţumeşte să le transmită lumii.

Slăbiciune: niciun cuvânt nu caracterizează mai biiie firea lui Brentano. A fost un om slab în viaţă; şi chiar dacă în artă a fost mai tare, tot n-a atins forţa supremă. Mai înzestrat decât majoritatea camarazilor săi, a fost totodată şi mai neputincios să-şi îndrepte toate strădaniile spre o realizare oarecare. Având o imaginaţie extraordinar de bogată, fiind victima unei drame spirituale ce putea să alimenteze o operă foarte întinsă, lui i-au lipsit în acelaşi timp gravitatea în artă şi capacitatea de a construi. Ce rămâne mai bun de la el sunt două-trei poveşti în care a regăsit ca nimeni altul climatul feeriilor din copilărie; *Romanţele*, a căror muzică evocă de minune un vis uriaş, făcut din flori, amurguri, culori trecătoare, şi, în sfârşit, câteva strigăte de spaimă, poeme scurte, în care rareori a putut să-şi exprime neliniştile cele mai adânci. Sfâşiat între vis şi realitate, neputincios să le îmbine, eşuând în faţa tuturor obstacolelor vieţii, el n-a izbutit să spună ce era de fapt visul care-l ţinea încătuşat Dar uneori acest suflet pătimaş a găsit accente inimitabile, atunci când a depăşit jocurile unei tinereţi zgomotoase şi destul de zadarnice. Atunci, amintirile unei copilării pline de imaginaţie şi smerenie au reapărut datorită atâtor suferinţe şi înfrângeri; ruptura de neîmpăcat dintre realitate şi vis s-a ordonat conform luptei creştine dintre umbră şi lumină, şi se înalţă un cânt tragic în care cel pe care-l atrăgea pământul imploră cerul să-l smulgă slăbiciunilor sale:

Ave maris Stella 381

Singur vreau să mă sfârşesc, Cânt de lebădă ce moare! Dacă steaua ce-o zăresc Nu-i de pace vestitoare, Singur vreau să mă sfârşesc. Pânză-ntr-un pustiu de ape!”

Cea mai îngrozitoare dintre aceste chemări e *Strigătul din adâncuri al unui rob*, *în primăvară*, în care Brentano a exprimat cu îndrăzneală întreaga neliniște nemărginită a făpturii:

Doamne, fără a ta-ndurare Stinsă mi-e nădejdea toată, Dă-mi iar

braţul tău de stâncă, La lumină să mă scoată.

Doamne, ndură-te de mine, Inima răzor ţi-o cer! Nicăiri nu aflai milă, De la niciun blând prier.

Doamne, te previn: mă cruţă! în vremi auzii spunând: Mântuirea minunată E-al sângelui tău orând.

Astfel trebuie spre tine să strig din genune-amară, Chiar de nu ierta-vei pururi Chin şi rob ce cutezară.

Ca izvorul de lumină, Sfânt şi pur iar să mă-nline, Picură Iisuse-un strop Dintr-al tău sânge – în mine! 2

Aceste strigăte din abisuri fac şi mai mult să izbucnească strălucirea curată a cântecului care, adeseori, s-a răspândit din acest suflet îndurerat Poemele pe care, cuprins de harul armoniei, Brentano şi le-a intitulat *Ecouri ale muzicii lui Beethoven* sunt

1 Traducere de Dan Constantinescu.

adevărate minuni, unde lumina ţâşneşte din inima întunericului; în adâncurile singurătăţii scânteiază pe neaşteptate constelaţii, o rugăciune se înalţă din străfundul suferinţelor şi al luptelor, şi smulgându-se din noapte, poetul salută zorii dumnezeieşti.

Mă înalţ sibilic, munte cresc, Memnon dăltuit: ai dimineţii sori Razele spre frunte-mi le ţintesc întrebător, şi-al beznei vis, sonor, Cântu-l, ca ziua s-o salut în zbor.

Accentele poetului, în acele poeme în care frumuseţea pare cucerită, clipă de clipă, peste lumea durerii, nu sunt nedemne de compozitorul care le-a inspirat

Sfânt izvor, fântâna mută, Solitudinea m-adapă, Sori adânci, în alăută Tainic se prefac sub pleoapă – De când viaţa mea pierdută O-mplineşte haru-ţi plin, De când mă undeşti Sorin cu întunecimi ce-alină, începui să dau lumină, şi acum răsună toate Clarele-mi sfere stelare, Iar un zeu ritmul îl bate. Aştrii toţi ce-mi sunt cântare, şi planeţii ce mă-ncântă, şi cometele durerii Sună-n pieptu-mi şi s-avântă. Ci pe luna mea de chin, Neştiind de strălucire, Cântec trebuie să-nchin, şi-n revărsu-mi de simţire, şi-n sărmana-mi vieţuire şi-avântare peste fire, Umil să te simt, Vecie! Restul e zădărnicie

Traducere de Dan Constantinesca

CAPITOLUL XV

Crinul şi şarpele

Veşnic trebuie să te iubesc, o Serpentino! Niciodată nu vor păli razele de aur ale crinului, căci cunoaşterea veşnică este ca şi credinţa şi ca şi iubirea.

E. T.A. HOFFMANN

Întocmai cu scumpul său Johannes Kreisler, din care a făcut dublul său literar, Hoffmann e una dintre acele fiinţe care lasă impresia că „natura, concepându-le, a încercat o nouă formulă". Dar subliniind această trăsătură şi prelungind până la hotarul nebuniei linia propriei sale existenţe. Hoffmann adaugă imediat:

Experienţa n-a reuşit, căci s-a amestecat prea puţin sânge rece în sensibilitatea lui excesivă. În imaginaţia sa aprinsă, adevărată flacără distrugătoare; şi astfel a fost tulburat echilibrul absolut necesar artistului ca să trăiască în lume şi să compună opere aşa cum le cere lumea – chiar dacă nu ţinem seama decât de elită.

Această nereuşită a personajelor lui Hoffmann a fost luată cu prea mare uşurinţă drept o mărturisire a autorului; pentru că firea Capelmaistrului e foarte greu de înţeles, pentru că fiinţei acesteia chinuite de violente revoluţii lăuntrice l-a plăcut adesea să dea despre el o imagine caricaturală mai mult tulburătoare decât comică, lumea l-a crezut pe cuvânt. şi bucuros şi l-a închipuit asemeni lui Kreisler: „Trecând pe porţile oraşului cu două pălării puse una peste alta, două rigle strecurate ca nişte pumnale la brâul său roşu. Ţopăind şi cântând…" N-avea, desigur, nimic dintr-un om flegmatic, pus pe tranzacţii sau compromisuri; dar când îşi compunea o înfăţişare de extravagant, o făcea pentru că îi plăcea să se privească cu ochii mulţimii. Ştia prea bine că felul său hotărât de a se exprima, devotamentul faţă de opera întreprinsă şi misticismul sau estetic căpătau în ochii vulgului înfăţişarea unei nebunii incoerente. Ca şi Kreisler. el a fost tot timpul „legănat pe o mare veşnic agitată de visele şi imaginile sale lăuntrice"; ca şi el „căuta parcă mereu portul unde să

găsească în sfârşit pacea fără de care un artist nu e în stare să creeze nimic". Această pace nu i-a fost însă totdeauna refuzată, şi opera lui o dovedeşte cu prisosinţă. E adevărat că n-a reuşit să se exprime în chip desăvârşit prin muzică.

după el arta privilegiată şi mai presus de toate celelalte, şi această înfrângere l-a chinuit până la sfârşitul zilelor. Dar unele dintre miturile pe care le-a născocit au izbutit să redea de minune tot ce ştia el, ce vedea şi ce nădăjduia. Ceruse muzicii să-l pună în comunicare cu „lumea nevăzută", să-i aline dorurile, să-l împace cu el însuşi, nu oferindu-i un adăpost în ireal, ci stabilind un limbaj care să fie în acelaşi timp limbajul realităţii imediate şi cel al realităţii spirituale. Lui însă i-a fost în schimb hărăzit cuvântul: prin cuvânt a putut el să evoce întrepătrunderea invizibilului cu sensibilul, în care recunoştea structura profundă a universului: şi a evocat-o, în cele mai bune opere ale sale, cu mai multă artă, cu o magie mai miraculoasă decât oricare dintre contemporanii săi.

Venind după Novalis, a cărui operă a fost pentru el o adevărată revelaţie, dar prea puţin înzestrat ca să-l urmeze pe drumul speculaţiei mistice şi al unei lente desăvârşiri spirituale. Hoffmann îşi hrăneşte arta cu ideile romantice: totuşi, deoarece aşa cereau necesităţile dramei sale personale şi orientarea geniului său. celor mai multe dintre aceste idei, luate de la Novalis şi Tieck. de la Schubert şi Steffens, el le-a dat o expresie poate mai puţin severă, dar însufleţită de o viaţă strălucitoare. La el, mai mult decât la oricare dintre maeştrii săi, intuiţiile devin personaje, întâmplări, atmosfere, şi toată această lume, a cărei primă calitate constă în aceea că e uimitor de reală, se umple încet, încet de straniu. La început nu e condus de nicio idee preconceputâ, de nicio dorinţă de simbolism; pare să se angajeze într-o aventură fără niciun mister; şi iată că pe nesimţite eşti scos din această aparentă simplicitate. Personajele, ca şi obiectele şi întreaga atmosferă, capătă transparenţă dezvăluind pe neaşteptate dubla şi tripla lor semnificaţie. Sau dimpotrivă, devin opace, ameninţătoare, încărcate de obsesii şi de grele reminiscenţe atavice, brusc

schimonosite. Visul ţâşneşte în mijlocul vieţii prezente, care e totuşi foarte concretă; face în ea uriaşe breşe care dau spre lumea nevăzută a artei sau spre făgaşurile întunecoase ale coşmarului.

Numele lui Hoffmann „fantezistul" rămâne legat de ideea unui fel de roman negru, de univers fantomatic în care sălăşluiesc groaza, vampirii, crima, blestemul ereditar. În această lume poţi întâlni figuri burleşti şi de temut, te poţi trezi pe neaşteptate faţă în faţă cu propriul tău dublu, să-i vezi pe cei mai paşnici consilieri iatirni cum se dau peste cap ca nişte draci şi ţopăie ca nişte marionete mânuite de o mână neîndemânatică. Numai o clipă să lumineze această căldare de vrăjitorie duioşia sau frumuseţea, că şi răsună un hohot de râs batjocoritor, care destramă imaginile pline de graţie.

Acest Hoffmann există; i se întâmplă chiar să domnească atotstăpânitor în anumite povestiri, cele mai citite, cel mai des imitate. Chiar dacă el nu corespunde nici întregii personalităţi a adevăratului Hoffmann, şi nici celei mai autentice originalităţi ale sale, chiar dacă victoriile lui cele mai frumoase ca om şi ca poet sunt tocmai cele repurtate asupra acestei jumătăţi schimonosite din el însuşi, nu se poate totuşi nega coşmarul care deseori l-a atras şi l-a *posedat* pe autorul *Ulciorului de aur*. Dar în ciuda extraordinarului talent cu care a ştiut să le transmită cititorilor fiorul spaimei, nu trebuie să credem că Hoffmann a scris povestiri de groază numai ca să se joace. E de ajuns să-i citeşti fie şi numai scrierile de foiletonist, ca să ghiceşti că strigoii şi vampirii nu sunt la el niciodată altceva decât întruparea anumitor obsesii personale foarte adânci. El crede fără îndoială în mare măsură în aceste fiinţe răufăcătoare şi se înfioară ori de câte ori le evocă. Iar pe de altă parte, înzestrat cu un organism neobişnuit de sensibil, supus halucinaţiilor şi unor momente de insuportabilă tensiune nervoasă, e interesat ca psiholog de toate fenomenele morbide care pot tulbura conştiinţa clară, învecinându-se cu nebunia Dar nici studiul acestor accidente, nici nevoia de a încerca sentimentul de spaimă nu sunt de ajuns pentru a explica miraculosul hoffmannian. Se simte că e vorba de altceva decât de joc sau de interes ştiinţific. El însuşi are grijă să-şi

prevină cititorul, atât în discuţiile *Fraţilor Serapion*, care alcătuiesc cadrul povestirilor, cât şi înăuntrul celor mai bune opere ale sale. Astfel, Cyprian e evident purtătorul de cuvânt al lui Hoffmann când explică într-una din conversaţii motivele care l-au făcut să-i interogheze pe alienaţi.

Cred că tocmai prin fenomenele anormale, Natura ne îngăduie să aruncăm o privire în abisurile ei cele mai de temut; şi, de fapt, chiar în centrul acestei spaime care m-a cuprins adesea în această stranie legătură cu nebunii, de multe ori mi s-au ivit în minte intuiţii şi imagini *care i-au dat o lă, o vigoare şi un imbold neobişnuit*.

Ciudăţeniile anumitor eroi hoffmannieni – stările „electrice" ale prinţesei Hedwiga din *Motanul Murr*, vampirismul mai multor povestiri, dedublarea personalităţii care-l chinuie pe Kreisler şi pe atâtea alte personaje –, toate aceste „cazuri" de obsesii şi psihoze îi dau spiritului lui Hoffmann un imbold neobişnuit. Căci el nu se mulţumeşte să constate şi să reproducă dezordinea din anumite minţi şi starea de confuzie a lumii, văzută cu ochii lor. În fiecare dintre aceşti bolnavi, atât de apropiaţi lui însuşi, recunoaşte un semn, o fiinţă la care apare, mai distinctă dar identică, situaţia tuturor creaturilor terestre. Dacă Hoffmann se interesează de nişte fiinţe dezechilibrate din cauza unei prea mari sensibilităţi nervoase, o face tocmai pentru că discerne la ele drama omului, dusă pur şi simplu până la o acuitate care îngăduie să ne dăm mai bine seama de ea El vede în dezlănţuirile bruşte ale forţelor închise în noi şi în stridenta lor discordanţă cu lumea obişnuită semnele care dezvăluie amploarea adevăratei noastre fiinţe. Suntem legaţi de multe alte spaţii pe lângă cele ale vieţii noastre de fiecare zi; influenţe de tot felul – puterea magnetică izvorâtă din oameni şi din animale, comunicarea telepatică, emoţiile inexplicabile la vederea anumitor imagini, valuri de neliniște – ne previn că noi toţi, pe jumătate străini de noi înşine şi de ambianţa noastră „firească", avem nişte legături pe care nu le cunoaştem îndeajuns cu „lumea spiritelor". Diferite simptome, în aparenţă potrivnice, dovedesc aceste legături dintre noi şi un arierplan al realului, când demonic, când divin.

Experienţa Poeziei, a Artei, nu e la Hoffmann despărţită de halucinaţie şi de stările morbide: dar acestea nu sunt, cum se afirmă adesea, „cauza" poeziei sau neliniştea căreia ea îi corespunde. Exaltarea poetică îndrumându-i spre lumină pe eroii superiori ai lui Hoffmann şi momentele de dezordine psihică, ce le târăsc pe celelalte personaje ale sale în cercurile coşmarului, sunt de aceeaşi esenţă şi de aceeaşi importanţă: toate aceste experienţe prelungesc şi ele adevărata noastră soartă ce ne e hărăzită dincolo de scurta ei durată pământească. Dacă poezia cere de la adepţii săi un devotament deplin şi sacrificarea oricărei alte satisfacţii, arătările izvorâte din tenebre exaltă la fel de mult spiritul: căci, îndemnându-l să se apere de ameninţările lor, ele îl învaţă la rândul lor că fiinţa omenească îşi are rădăcinile în necunoscut

E imposibil să înţelegi ceva din opera lui Hoffmann dacă nu-ţi dai mai întâi seama că pădurea cea întunecoasă din *Elixirele diavolului* şi viziunile diafane din *Ulciorul de aur*, lupta împotriva păcatului ereditar şi „dragostea de artist" au o semnificaţie co-aiună. Graţia care-l transportă pe studentul Anselmus pe tărâmul feeric al şerpilor de aur şi blestemul care-l supune pe călugărul Medardus fatalităţii crimei sunt şi una şi cealaltă intervenţiile unui „principiu spiritual străin de lumea asta". Să fii ales, să fii blestemat înseamnă totodată să ţii de o forţă care te depăşeşte: graţia e tot un blestem, de vreme ce îl condamnă la singurătate pe acela care o primeşte, iar blestemul e tot o favoare, căci cel pe care îl loveşte, scăpând astfel de sărăcia mizerabilă a unei existenţe banale, pătrunde în scurgerea nesfârşită a destinului. Hoffmann e cât se poate de conştient de acest lucru

Omul preferă chiar cea mai groaznică spaimă explicaţiei fireşti a ceea ce l-ai i s-a părut că ţine de lumea nălucilor, *el nu vrea în ruptul capului să* se *mulţumească cu universul nostru*; doreşte să vadă ceva venindu-i de pe altă lume, capabil de a se manifesta fără mijlocirea corpului.

Maestrul Abraham, magicianul din *Motanul Murr*, explică parcă felul cum foloseşte Hoffmann însuşi miraculosul; lui Kreisler, care se

plânge de mistificările lui şi nu vrea să se lase impresionat de artificii, explicabile „cât se poate de firesc", bătrânul vraci îi răspunde:

„Firesc!... Firesc!... Eşti doar un om destul de inteligent ca să înţelegi că nimic nu se petrece în chip firesc pe lumea asta Nimic! Sau poate îţi închipui cumva, stimate capelmaistru, că, deoarece suntem în stare să provocăm un anumit efect, cu ajutorul mijloacelor la-ndemână, ar fi totodată lămurită pentru noi şi cauza care izvorăşte din acest organism misterios ce produce efectul?" *

*

Acesta înclinaţie către mister, care se îndreaptă atât spre abisurile fiinţei cât şi spre culmile ei, explică cele două aspecte, în aparenţă contradictorii, din opera lui Hoffmann: miturilor Artei, ale Cunoaşterii supreme, ale Visului aducător de mesaje divine li se opune, întărindu-le însă, tema păcatului, a spaimei şi a

1 Traducere de Valeria Sadoveanu, din vol. ET. A. Hoffmann, *Opere alese*, E.L.U., Bucureşti, 1966.

coşmarului. De o parte *Ulciorul de aur*, *Prinţesa Brambilla*, *Don Juan*, de cealaltă *Elixirele Diavolului*, majoritatea „nocturnelor"; şi, făcând sinteza, îmbinând groaza cu feeria poetică, Kreisler, alături de care se găsesc toate personajele de artişti, ispitite de viaţă, dar menite să se îndepărteze de ea ca să se dedice în întregime poeziei

„În orice om, în orice clipă, există două porniri simultane, una către Dumnezeu, cealaltă către Satana", a spus Baudelaire, şi această maximă ar putea defini *Elixirele Diavolului*. Nicio altă operă nu izbuteşte să evoce cu atâta putere locul lăuntric unde suntem la cheremul „pornirilor" noastre esenţiale, câmpul de bătaie unde se înfruntă înclinaţiile noastre cele mai profunde: Hoffmann, care era uimitor de înzestrat pentru acest gen de explorări, ştia că în aceste ţinuturi ale inconştientului, unde nu putem coborî altfel decât cu ajutorul imaginilor, suntem în acelaşi timp mai puţin închişi între limitele eului şi într-un contact mai nemijlocit cu tot ce ne leagă de originile noastre ancestrale; marea comunitate care-i uneşte pe toţi oamenii din timpuri străvechi, din generaţie în generaţie, dincolo de

zidurile spaţiului, rămâne vie şi prezentă în această existenţă tainică, chiar şi atunci când conştiinţa noastră de acum nu ştie acest lucru. Binele şi răul nu mai sunt într-însa nişte calificative rezervate doar actelor responsabile ale individului, căci în această împărăţie, de unde a ieşit cunoaşterea individuală a miturilor născocite de popoare, individul nu mai există altfel decât legat de toţi ceilalţi, purtător al aceluiaşi destin. El se luptă nu numai cu propriul său păcat, dar şi cu pornirea spre păcat, care, fiind comună tuturor oamenilor, a luat chipul Diavolului: incestul săvârşit de un strămoş înseamnă aici participarea fiecăruia la greşeala tuturor. Dar, milostive, şi alte figuri mitice bântuie aceste adâncuri: mijlocitori, îngeri îngrijoraţi de soarta oricărei făpturi, pentru că şi ei sunt amestecaţi în soarta comună.

De-a lungul viziunilor călugărului Medardus, când lăuntrice, când proiectate în real, care apare sub aspectul său supraindividual, nu numai soarta unui om este în joc, ci aceea a tuturor făpturilor. Smuls din inocenţa dintâi şi de sub ocrotirea mănăstirii, călugărul o va porni pe calea crimei; ispita va lua rând pe rând înfăţişarea orgoliului, a dorinţei trupeşti, a pornirii spre crimă. Cu toată groaza care-l cuprinde pentru propriile lui fapte, Medardus va rămâne vreme îndelungată surd la prevenirile misteriosului pictor şi, neputând să-şi recunoască în el duhul cel bun. se va istovi respingându-l: posedat cum este, el n-ar putea să deosebească între Duşman şi înger. Din această ignoranţă, care-l lasă pe demon să acţioneze în voie, Medardus nu va putea ieşi decât în urma unui lung şir de încercări, când îşi va da în cele din urmă seama de natura păcatului săvârşit. Din aceeaşi lume a inconştientului, prin intermediul căruia blestemul greşelii a pus stăpânire pe el, se vor ivi şi mijloacele de apărare. Crimele săvârşite de Medardus îl copleşesc şi-l silesc la alte nelegiuiri, atâta timp cât el le consideră ca fapte ale „eului" său individual; dar din izvorul miturilor iese în cele din urmă temuta figură a dublului, asupra căruia se răsfrânge toată greutatea greşelii. Medardus începe atunci să pătrundă semnificaţia vieţii sale: văzându-şi păcatul proiectat asupra lumii din afară şi întrupat într-un frate la care recunoaşte trăsăturile neamului său, el ghiceşte încetul cu

încetul că în el se dace, o dată mai mult, războiul veşnic care din nou a început între puterile învrăjbite, stăpâne pe soarta noastră. Nu există iertare universală; dar fiecare dintre noi, dacă-şi asumă partea de fatalitate şi înţelege că este purtătorul unei greşeli inerente condiţiei umane, poate şi trebuie, în ceea ce-l priveşte, să cheme în ajutor forţele binelui, care-l vor duce spre mântuire. Lupta împotriva dublului, pentru a fi dusă până la izbândă, va trebui să fie însoţită de milă faţă de acest „frăţior", acest semen printre toţi ceilalţi semeni.

Medardus va dobândi în cele din urmă iertarea şi alinarea şi, fapt semnificativ, va fi îndrumat de un şir întreg de vise, puterile salvatoare alegând acest limbaj ca să-l ajute să înţeleagă natura propriei sale drame. Un prim vis, în închisoarea unde aşteaptă ca sentinţa de condamnare la moarte să fie executată, îi dă să înţeleagă că pictorul misterios, strămoşul lui, nu e un demon, aşa cum credea, ci un duh ocrotitor. Imediat după trezire – întâmplările din acest grandios roman oniric potrivindu-se mereu cu sentimentele călugărului păcătos – este eliberat din porunca prinţului.

Mai târziu, când şi-a mărturisit păcatele şi a început ispăşirea, Medardus e urmărit de coşmaruri îngrozitoare, în care i se arată Propriile lui victime, însângerate, schimonosite, printre capete scâr-boase, corbi cu chip de om şi oameni hârşindu-şi ca o vioară propriul lor piept; toată „batjocura iadului" îl înconjoară şi, deoarece călugărul vrea să o sugrume pe Aurelia, Satana râneşte triumfător.

Unul dintre personajele visului îl previne pe Medardus: „Chinul tău este în tine şi nu te omoară, căci tu trăieşti în el; chinul tău e gândul sacrilegiului, şi gândul ăsta e veşnic!"

Revenirea pornirilor criminale va cere o întărire a penitenţei „Căci chiar şi crimele săvârşite în vis, chiar şi simpla pornire vinovată, cer o îndoită pedeapsă".

Ultima ispită a călugărului se face şi ea prin intermediul visului: când se lasă în voia visării şi când doarme, el se vede sanctificat prin penitenţa sa, slăvit ca un martir. Într-un vis magnific, de un adevăr oniric demn de visele pe care le introduce Dostoievski în romanele

sale, se arată în sfârşit, după ultimele nebunii ale orgoliului şi ale crimei, Christos care îl iartă. Şi, ca în *Aurelia* lui Nerval, iertarea dobândită prin vis va rămâne valabilă şi pentru viaţa în stare de veghe.

Simbolismul acestui din urmă vis e nemaipomenit de izbitor; culorile şi obiectele capătă aici semnificaţii succesive care reconstituie uriaşul destin pe a cărui curbă e construit tot romanul. Călugărul se vede asasinat în grădina mănăstirii pe care o părăsise odinioară. Din rană îi curge un lichid incolor, în timp ce el însuşi, despărţit de eul său, nu mai e decât „o culoare roşie care pluteşte prin aer", care urcă până la norii aurii şi încearcă să treacă pragul paradisului. Dar respins de şerpii de flăcări, cade din nou la pământ şi-şi regăseşte cadavrul cu orbitele goale care se ridică în picioare şi urlă:

Eu, spunea gândul, eu sunt acela care vă colorez florile, sângele; florile şi sângele sunt podoabele de nuntă pe care vi le pregătesc.

Gând orb, gând nebun (răspunde cadavrul), nu există nicio luptă între lumină şi foc; lumina e botezul focului cu culoarea roşie pe care tu cugeţi cum s-o otrăveşti.

Dar cadavrul cade din nou, florile îşi pleacă fruntea, strigoi cu chip de om se vaită:

Doamne, Doamne, greutatea păcatului nostru e oare atât de mare încât tu îi dai Duşmanului puterea să omoare victima care ispăşeşte păcatele sângelui nostru?

Smuls din vis, Medardus exclamă (şi amintirea lui *Cristos mort* de Jean Paul e aici foarte clară): „Morţii ies din mormintele lor şi înalţă slujbă Domnului". Auzind din nou chemarea deznădăjduită a dublului său, călugărul începe să se roage; încetul cu încetul, rugăciunea acoperă strigătele dublului şi se pierde în visul scăldat pe neaşteptate de lumină.

Purpura asfinţitului sfâşie norul întunecos şi fără culoare, dar iată că se ivi o arătare uriaşă. Era Cristos; din fiecare dintre rănile sale ţâşnea câte o picătură de sânge, şi roşul era înapoiat pământului, şi bocetul oamenilor se transformă în cânt de veselie: căci roşul era iertarea pe care Domnul le-o dădea. Doar sângele lui Medardus curgea

incolor din rană, iar el se ruga fierbinte… Deodată tufişurile se mişcară – un trandafir de un roşu dumnezeiesc îşi înălţă capul şi-l privi pe Medardus cu un zâmbet angelic; o dulce mireasmă îl împresură, cu strălucirea minunată a unei zile limpezi de primăvară.

„Nu focul l-a mânat, nu e nicio luptă între lumină şi foc.

— Focul e cuvântul care-l luminează pe păcătos".

Aceste cuvinte păreau rostite de trandafir. Dar trandafirul era un chip încântător de femeie. Acoperită cu văluri albe, cu trandafiri împletiţi în părul negru ca noaptea, ea înainta spre mine. – „Aurelia!" strigai eu şi mă trezii

* * *

„*Elixirele Diavolului*", unde se încrucişează o bogăţie de motive cu neputinţă de sugerat aici, recurge la vis ca să pună mai bine în lumină legăturile dintre viaţa inconştientă şi destinul mitic al făpturii, în care se duce lupta nemiloasă între puterile duşmane. Anumite episoade din acest roman plin de mişcare au o putere de halucinaţie extraordinară, şi se simte palpitând în el neliniştea unei fiinţe omeneşti urmărite de părerea de rău după armonia pierdută, după un paradis faţă de care existenţa lui terestră nu mai e decât o tortură infernală. Prima parte, pe care Hoffmann a scris-o în trei săptămâni, a fost începută chiar în ziua în care isprăvea manuscrisul *Ulciorului de aur*, adică cea mai desăvârşită evocare a paradisului râvnil în momentul în care termina prima parte, Hoffmann îi scria editorului său, vânzătorul de vinuri Kunz:

Oneiros, zeul viselor, mi-a inspirat un roman care a ţâşnit din mine mpodobit cu cele mai vii *culori*… Intenţia mea nu e oarecare – e vorba să arăt în plină lumină, în viaţa ciudată şi întortocheată a unui om supus de când s-a născut forţelor cereşti şi diavoleşti, legăturile tainice ale spiritului °menesc cu toate principiile superioare care, ascunse în natură, nu se manifestă decât prin fulgere.

II

Demasquez-vous donc, *mon petit Monsieur*!

Zeul viselor i-a dictat lui Hoffmann operele cele mai dramatice,

cele mai întunecoase, ca şi povestirile cele mai minunat de uşoare şi luminoase. Obişnuit cu visul încă din tinereţe, el a cunoscut prin el dialogul cu puterile întunericului şi cu îngerii. Uneori în scrisori se plânge de vise pline de viziuni tragice sau de amintiri neplăcute; alteori vorbeşte de măreţia spectacolelor onirice şi de poezia lor. Tocmai în timpul somnului e spiritul lui mai activ, îi scrie el lui Hippel încă din 1795, şi, „dacă ar fi el mai neruşinat, nopţile cu vise ar da adevărate capodopere în genul lor". Alte experienţe, învecinate toate cu visul, îl puneau pe calea aceloraşi descoperiri: *Jurnalul intim* păstrează în însemnările sale scurte dar atât de pătrunzătoare, amintirea clipelor în care conştiinţa propriei sale personalităţi îi scapă lui Hoffmann: asistând la un bal, i se pare pe neaşteptate că-şi vede propriul eu multiplicat ca printr-o prismă şi se enervează în faţa prostiei tuturor acelor dubluri ale sale care umplu sala uneori, o ironie tăioasă îl face, devenind spectator al propriilor sale fapte, să se dedubleze cu şi mai multă cruzime. Sau, prelungindu-şi până în timpul veghii visele nocturne, „poetul lăuntric o ia înaintea spiritului critic şi creatorului de forme". Exprimare foarte revelatoare: pentru Hoffmann, poezia se hrăneşte cu vise, dar poetul care creează opera acţionează cu toată luciditatea.

Toate acestea pot duce până la frica de nebunie, mai ales în perioada de la Bamberg, când dragostea pentru Julia Marc face şi mai tragice toate conflictele lăuntrice. Ideea foarte apropiatei nebunii îl însoţeşte în surdină pe Hoffmann în timpul lunilor de criză. Dar mereu, oricare ar fi forma pe care o capătă neliniştea, scăparea e una şi aceeaşi: Hoffmann se străduieşte să descopere un sens tuturor chinurilor sale, văzând în ele o manifestare a poeziei. Notele intime unde, ca să evite indiscreţiile şi în amintirea piesei lui Kleist, Julia Marc poartă numele de Käthehen, revin deseori: nenorocirile, dramele vieţii, experienţele neobişnuite, obsesiile, întreaga lume a fatalităţii este intim legată de aceea a artei:

Käthehen, Käthehen. Käthehen. O, Satana! Satana! (scrie el într-o zi) Pesemne că în spatele acestui demon se ascunde vreo năluc

ce ţine de cea mai înaltă poezie. Şi atunci, Käthehen n-ar fi decât o mască.

— *Demasquez vous donc, mon petit Monsieur*! (adaugă el cu umor în franceză).

* * *

Visul şi poezia sunt, pentru Hoffmann, într-o legătură cât se poate de strânsă; căci în ochii lui poezia e forma superioară a acestei revelaţii a puterilor ascunse pe care le pun în evidenţă visul, vedeniile, fenomenele anormale de tot felul. El vede aici tot atâtea măşti deosebite, sub care trebuie să descoperi chipul însuşi al poeziei.

Şi astfel el dă un sens personal formulărilor teoretice despre înalta valoare a viselor, împrumutate de la Schubert şi Novalis. Ca şi ei, vorbeşte despre „simţul lăuntric", activ în vise şi în stările de somnambulism; ca şi ei socoteşte că „poetul ascuns", eliberat de simţuri, face să se audă glasul „eului mai bun" şi simte în acelaşi timp „melodiile originare ale Naturii". Corzile fiinţei noastre… care de obicei nu produc decât un murmur nedesluşit", se unesc pe neaşteptate în vis într-o armonie neprevăzută. În *Magnetizorul*, personajele discută mult timp despre vise, şi – cu excepţia unui potrivnic materialist care le neagă orice importanţă – sunt de acord recunoscând că visul, chiar când e determinat de o senzaţie fizică, este opera spiritului: plutind pe deasupra timpului şi a spaţiului, el merge de la simpla presimţire până la o adevărată cunoaştere a lumii nevăzute şi se slujeşte cu toată libertatea de materialele acestei lumi. Şi totuşi, această libertate nu e niciodată totală, căci legăturile noastre fizice şi psihice cu natura din afară sunt prea puternice ca să le putem sfărâma complet fără să încetăm a mai exista.

Prin vis intrăm deci în comunicare cu o realitate pe care Hoffmann o numeşte când „sufletul lumii", când „principiul spiritual al lucrurilor". La el însă nu vom găsi şi contrariul care, la Schubert şi la ceilalţi filosofi ai Naturii, adaugă visului superior un vis ruşinos, născut din straturile fizice ale fiinţei. Tainica înlănţuire a lucrurilor care pentru aceşti filosofi e în esenţa ei naturală, legătură fiziologică a

organismului nostru cu organismul universal, această înlănţuire îi apare lui Hoffmann ca un principiu spiritual; spiritul ascuns care se manifestă în vis şi în toate stările „secundare", intervenind mereu, sub forme înfricoşătoare sau fermecătoare, e pentru el singura realitate care merită să fie cunoscută. Izbucnirile lui în conştiinţa noastră stârnesc adesea nelinişte sau amărăciune doar pentru că e *străin* de universul nostru obişnuit; adjectivul „străin" (*fremd*) revine mereu la Hoffmann atunci când la suprafaţa oceanului nostru apare câte o stâncă, o insuliţă, înălţată pe neaşteptate din adâncul valurilor. Ne cuprinde teama la vederea acestor fragmente ale unei alte lumi Dar aceasta, departe de a fi împărăţia răului, e acel loc de deplină armonie de unde am fost izgoniţi

Opera lui Hoffmann e plină de observaţii foarte exacte despre viaţa viselor, a cărei funcţionare o cunoaşte de minune. El nu se interesează însă de ea numai ca pur psiholog; dacă e preocupat să-i urmărească meandrele, o face tocmai pentru că vede în vis una dintre dovezile pe care le poate invoca în favoarea singurei sale credinţe: credinţa într-o acţiune permanentă, sau măcar intermitentă a realităţii supreme în centrul acestei lumi.

Şi într-adevăr, acesta e centrul în jurul căruia e orientată întreaga viaţă spirituală, întreaga existenţă şi operă a lui Hoffmann. Realitatea nevăzută, cu neputinţă de cunoscut prin mijloacele obişnuite, îşi alege tot felul de căi secrete ca să ne prevină asupra prezenţei ei şi să ne facă să simţim că ţinem de ea cel puţin tot atât cât ţinem de lumea ocupaţiilor noastre, a moralei, a micii noastre existenţe de zi cu zi. Ei îi place să se strecoare prin fisurile conştiinţei noastre şi preferăsomnului „acea clipă de delir care e o luptă între veghe şi somn". În momentele acelea de visare ca şi în vise, puterea ascunsă a spiritului îşi bate joc de certitudinile noastre obişnuite.

În vis, spiritul nostru leagă adesea de acea existenţă superioară, a cărei formă nu ni se arată decât în presimţiri, locurile comune extrase din viaţa noastră captivă; dar o face în aşa fel încât ironizează cu amărăciune această viaţă. O ironie care îşi are rădăcini adânci în

natura conştientă de decăderea ei…

Tot felul de experienţe şi de stări psihologice care ne uimesc se concentrează în această acţiune neaşteptată a unui principiu străin care ne scoate din închisoarea materiei. Astfel, explică „medicul cel ager" din *Casa pustie*, visul ne pune pe neaşteptate în faţa unor persoane pe care le-am uitat de ani de zile sau pe care, treji, le vom întâlni abia mult mai târziu: şi atunci avem senzaţia aceea ciudată de *lucru deja văzut*, pe care o au toate personajele lui Hoffmann.

Şi dacă un principiu spiritual străin nouă ar fi cauza acestor izbucniri neaşteptate ale imaginilor necunoscute care se aruncă de-a curmezişul ideilor noastre într-un fel atât de brusc şi de surprinzător?

Toate visele, naturale sau magnetice, din opera lui Hoffmann au acelaşi sens: ele ne dezvăluie mai puţin umbrele necunoscute ale individului, locurile unde se retrag gândurile înăbuşite, cât prezenţa de o clipă şi tulburătoare a unei" realităţi fără nume, inefabile, care ne cuprinde fiinţa

Strigoii lui Hoffmann, cei din vise ca şi cei care se amestecă în viaţa oamenilor, ţâşnesc dintr-un spaţiu necunoscut unde sălăşluiesc şi pătrund în lumea noastră cu aerul ciudat al unor locuitori de pe tărâmuri îndepărtate. Privirea, umbletul, ciudăţenia burlescă sau înfricoşătoare a purtării lor trădează nişte obiceiuri care nu sunt de pe lumea asta, dar care probabil sunt simple ca bună ziua în „ţara fără nume" unde sălăşluiesc de obicei.

* * *

Către această ţară fără nume îl atrage pe Hoffmann un dor asemeni celui care-i mână pe Tieck sau pe Novalis către acea vârstă de aur a copilăriei, din epoca dinaintea căderii, dar şi dintr-o epocă viitoare când va domni din nou străvechea armonie universală. Aici apare însă marea deosebire dintre Hoffmann şi poeţii lui preferaţi: la el nicăieri nu se iveşte dorinţa unui alt paradis ce va să vie, nici pretenţia de a reînvia cu ajutorul magiei această a doua vârstă binecuvântată. În timp ce Novalis începe prin a voi să intre în stăpânirea unor puteri uriaşe şi sfârşeşte prin a numi mijlocitorii

divini cărora le încredinţează soarta sa, Hoffmann nu nutreşte nicio speranţă milenară şi lasă puterilor de care depinde făptura întreaga lor taină fără s-o mai califice. împăcarea cu care se sfârşeşte *Elixirele Diavolului* e exprimată fără îndoială prin simboluri creştine; sunt însă imagini care, ca şi cele ale vieţii monahale de la începutul cărţii, slujesc numai spre a face cât mai concretă prezenţa forţelor spirituale. Faptul de a recurge la nişte de precise rămâne o excepţie în opera lui Hoffmann; oriunde în altă parte, el evită chiar şi să-l numească pe Dumnezeu. Credinţa lui nu merge până într-acolo încât să afirme că o persoană divină se apleacă asupra destinului nostru; se mărgineşte doar să repete că un „principiu spiritual", mai presus de viaţa noastră terestră, e tot timpul implicat aici. Această lume e ca o urzeală în care se înnoadă fire dintr-o altă materie. Omul nu poate să spună decât că el însuşi este alcătuit din această dublă esenţă. Adesea el uită acest lucru, uneori însă diferite accidente îi readuc în faţa ochilor contrastul pe care-l formează cele două părţi ale vieţii sale; pe neaşteptate, tot felul de melodii pe care le auzim, după cum ne închidem în lumea asta sau ne întoarcem spre cealaltă, ajung deodată la urechile noastre, şi se întâmplă ca disonanţa lor să fie îngrozitor de dureroasă.

Vom izbuti să le punem de acord? Oare omenirea se îndreaptă, condusă de poeţii şi magii ei, spre acea clipă, întrezărită de Novalis, când orice prăpastie va fi astupată, orice dualism rezolvat şi restaurată unitatea pierdută? Hoffmann nu crede asta: nu are niciun fel de încredere în dobândirea treptată a mântuirii de către colectivitatea umană. Izolat prin destinul său de artist şi poet, el e conştient, înainte de toate, de ceea ce-l deosebeşte: când împrumută privirile semenilor lui – şi pentru asta nu-i trebuie decât să se supună eredităţii, gusturilor sale de funcţionar desăvârşit – îşi vede chipul schimonosit de „original" asemeni straniului său cavaler Glück. Când, dimpotrivă, ascultă de flăcările din sufletul său, ceilalţi, mulţimea satisfăcută, îi apar ca nişte maimuţe, ca nişte biete maimuţe de care nu poţi să râzi decât cu ochii în lacrimi, dar pe care trebuie să fii nebun ca să vrei să-i transformi în nişte mântuitori ai lumii!

Şi totuşi Hoffmann nu-şi pierde nădejdea, sau, chiar dacă ştie ce-i aceea deznădejde, îi opune acesteia un act de credinţă care, valabil numai pentru indivizii excepţionali, le va cere acestora cele mai mari sacrificii. Căci ceea ce-i izolează, ceea ce îl izolează pe Hoffmann însuşi, nu este orgoliul aceluia care se socoteşte mai presus de muritorii de rând: e un fel de fatalitate care, conferindu-le anumitor fiinţe o percepere mai clară a melodiilor aruncate aici pe pământ de sferele îndepărtate, îi constrânge astfel să trăiască o viaţă deosebită. Ceea ce se arată în vis e pentru ei mai clar decât pentru ceilalţi, şi de aici, un fel de îndatorire: în toată puterea cuvântului, ei se vor *consacra* acestei realităţi care pentru ei capătă forma artei. Astfel se naşte mitul „iubirii artistului", care constituie legătura secretă între capodoperele hoffmanniene.

III

Nu există decât un înger de lumină care să aibă putere asupra spiritului răului. E îngerul muzicii…

Cu excepţia *Elixirelor Diavolului*, toate operele cu adevărat mari ale lui Hoffmann reiau şi dezvoltă tema „iubirii artistului": a alegerii, impuse fiinţei excepţionale, între visul ei lăuntric şi realitate. Căci sub această formă apăruse, trebuia neapărat să apară în viaţa lui Hoffmann alegerea între bine şi rău. Iubirea pentru Mia Marc, mica lui elevă din Bamberg, nu e „cauza" prin care „se explică" *Ulciorul de aur*, *Motanul* Mm/t, *Dublul*, *Curtea lui Artus* şi *Prinţesa Brambilla*: această aventură, banală în sine, e la rândul ei expresia firii profunde a lui Hoffmann. Trebuia ca la un moment dat să trăiască această criză hotărâtoare, şi soarta i-a hărăzit-o, aşa cum i-a îngăduit să-şi scrie şi povestirile. Prin forţa lucrurilor, Hoffmann renunţase la cariera de funcţionar, şi întâmplarea rezolvase problema în locul său, obligându-l să-şi facă din muzică un mijloc de existenţă; tocmai în momentul acela, el a fost nevoit să ducă o nouă luptă, să mai dea încă o dovadă de devotament total faţă de artă. Ispita care ameninţa să-l oprească din calea vocaţiei sale artistice se născuse tot din muzică, iubire cristalizată în jurul cântecului tinerei fete, şi cu atât mai greu de înfrâni *Jurnalul intim*

păstrează urma de zi cu zi a luptei purtate până în clipa când Hoffmann ajunge să se felicite *în numele artei sale* pentru căsătoria Miei cu un sărman burghez.

Căci fidelitatea artistului faţă de arta sa, faţă de acele clipe de inspiraţie, îi impune sacrificarea oricărei alte iubiri. Iar cel care vrea să prindă aici pe pământ, întrupată într-o imagine aievea, imaginea apărută în vis trădează. Ca şi Ettlinger în *Motanul Murr*, el sfârşeşte nebun. Sau ca Berthold, pictorul din *Biserica Iezuiţilor din G* * **, care, învinuindu-şi soţia că „a luat trăsăturile cereşti ale frumuseţii ca să-l piardă pe el", o omoară şi-şi regăseşte astfel inspiraţia Johannes Kreisler însuşi nu scapă decât cu multă greutate de această primejdie. Ceasurile în care muzica s-a înălţat în el au lăsat în urma lor amintirea unei voci puternice, în stare numai ea să reducă la tăcere suferinţele de pe pământ urmărit de marea nostalgie hoffmanniană după un paradis „pe care visul doar îl presimte, dar nu poate să-l numească", el ştie că zadarnic îl caută în afara sa; căci muzica i-a dezvăluit că această taină sălăşluia în străfundurile lui, unde doar ea putea să-l emoţioneze. E o deşertăciune să vrei să regăseşti paradisul într-o fiinţă de aici de pe pământi Kreisler o spune cu ironia lui muşcătoare, opunând pe „oamenii cumsecade" „muzicienilor".

Oamenii buni se îndrăgostesc uşor de doi ochi frumoşi, îşi întind braţele spre fiinţa aceea plăcută, pe chipul căreia strălucesc ochii de care vorbeam, o strâng pe iubită în cercuri tot njai înguste, ce se transformă până la urmă în verigheta pe care o pun în degetul iubitei ca *pars pro toto*. Dumneavoastră, prinţesă, ştiţi ceva latineşte – aşadar, ca *pars pro toto*, ca o verigă a lanţului de care trag mereu, până ce închid simbolul amorului lor în temniţa căsătoriei. Apoi încep să strige pe un ton cu totul exaltat: „O, Dumnezeule!" sau „O, cerule!", sau, dacă s-au consacrat astronomiei: „O, stelelor!", ori, dacă au o înclinaţie spre păgânism: „O, zei, e a mea, îmi aparţine!" Stârnind această larmă, oamenii buni îşi închipuie că-i imită pe artişti. În van însă, căci, în ceea ce priveşte dragostea acestora din urmă, lucrurile stau cu totul altfel. Se întâmplă uneori ca o mână nevăzută să smulgă vălul ce acoperea

ochii numiţilor muzicieni şi deodată ei să vadă chipul îngeresc care, asemenea unei dulci şi necercetate taine, zăcuse mut, îngropat în adâncul inimii lor. E bucuria neasemuită, voluptatea fără nume a vieţii superioare ţâşnite din adâncurile firii, ce se aprinde într-un foc ceresc care luminează şi încălzeşte, fără flăcări nimicitoare; dorinţa fierbinte întinde mii de tentacule, urzind o mreajă în jurul acelei întruchipări care e a lui şi în acelaşi timp nu e niciodată a lui, pentru că dorul dăinuieşte veşnic nepotolit iar ea, frumoasă, mândra, acea presimţire din sufletul artistului care a prins trup viu, începe a străluci în chip de cântec, de imagine, de poem

Această inspiraţie, această stare poetică pentru care poetul trebuie să sacrifice totul sub ameninţarea damnaţiunii, e forma superioară a ceea ce Hoffmann numeşte vis, izvorul unei fericiri fără margini pentru cel care ştie să facă din ea centrul viu al existenţei sale, dar şi izvor de nenorocire pentru oricine se lasă târât să dispreţuiască bunăvoinţa divini şi totuşi, nu e uşor să trăieşti conform visului şi să păstrezi în tine, prezentă, acea lume

1 Traducerea citată.

nevăzută. „Trebuie să ştii să pui stăpânire pe ceea ce inspiraţia îţi dezvăluie în clipa extazului”, citim în *Kreisleriana*. Iar „cavalerul Glück” îi explică interlocutorului său că, după ce-ai trecut pragul porţii de fildeş ce duce spre vis, te pomeneşti într-un univers învolburat unde sălăşluiesc fiinţe ciudate şi de unde nu mai poţi ieşi cu uşurinţă. Mulţi oameni se pierd în vis, se spulberă în el.

Ei nu mai lasă nicio umbră, altfel şi-ar da seama după umbra lor că o rază strălucitoare luminează acest univers. Puţini sunt aceia care, smulgându-se din vis, se înalţă mai sus şi străbat împărăţia visurilor. Aceia ajung la Adevăr. Clipa supremă a sosit, aceea a legăturii cu Veşnicia, cu Inefabilul.

Trebuie să înfrunţi nălucile şi rânjetele lor, aşteptând izbucnirea luminii şi valurile de armonie care-l înconjură pe cel care visează şi a ajuns la adevăr.

O dată mai mult, Hoffmann marchează aici legătura care există,

după părerea lui, între coşmar şi visul mirific: şi unul şi celălalt ţin de împărăţia ascunsă dincolo de poarta viselor. Dar vai de acela care se mulţumeşte cu visul şi, după ce i-a cunoscut harul, nu se străduieşte să ajungă până la revelaţia supremă.

* * *

Prinţesa Brambilla şi *Ulciorul de aur* reiau toate aceste teme, fără să aibă însă ironia plină de cruzime care le însoţeşte în biografia lui Kreisler. Aceste două povestiri reprezintă tot ce e mai bun în opera lui Hoffmann şi poate, în afară de poemele lui Novalis şi ale lui Brentano, culmea artei romantice.

Giglio, eroul din *Prinţesa Brambilla*, e târât în lumea iluziilor printr-un vis şi printr-un şir de întâmplări a căror coerenţă reală n-o înţelege – totul îndreptat spre nişte scopuri foarte simple din voinţa unui regizor îndemânatic – dar în care descoperă o altă înlănţuire, tainică şi plină de făgăduinţe. Ce importanţă are dacă prinţesa care i se arată e de fapt micuţa lui prietenă Giacinta? Pentru el, ea e prinţesa Brambilla, şi de ea e legat întregul său festin. Iar pentru Giacinta, Giglio s-a prefăcut şi el în prinţul – ornelio Chiapperi. Şi unul şi celălalt îşi continuă visul, unul din tje acele vise care pun cu adevărat stăpânire pe fiinţe, cerându-le să se lase cu totul în voia lor şi nimicindu-le tot restul vieţii. Dar arta lui Hoffmann înfăptuieşte miracolul de a-l atrage până şi pe critică, să deosebească faptele reale, explicabile în mod natural. Şi pentru el, Giglio şi Giacinta devin prinţ şi prinţesă, nu mai sunt actori care joacă un rol, se desprind încetul cu încetul de realitatea banală care-şi pierde orice culoare. Şi atunci când, în inima visului, ei se recunosc în cele din urmă şi se îmbrăţişează, puterea visului e atât de mare, încât nu încearcă nicio dezamăgire. Ei sunt într-adevăr şi pentru totdeauna Giglio prinţ şi Giacinta prinţesă, căci au avut acea credinţă adevărată în vis, pe care o cere Hoffmann atunci când aduce omagii „celui ce a născocit visele".

cititor în acest vis; aflat în pragul universului magic unde autrm. i e – ci f rf, *t A*. – *a* * * \ ai fi îmbie să pătrundă, el caută zadarnic, dintr-un rest de obişnă părutească El se face astfel vinovat de trădarea

artistului din el rriri™ & Hense. he. asră fantele, reale., e. ynlirahile. În mod ift Şi de alum inlol° u va trebui mult timP Ca Sa «„egasească paradisul întrezărit Făgăduielile şi îmbierile Serpentinei, fiica prinţului spiritelor, nu izbutesc să-i hotărască alegerea înspăimântat de farmecele pe care bătrâna vrăjitoare, prietena Veronicăi, le stârneşte în jurul său, el e cât pe ce să cedeze.

Dar nu poate rămâne nepedepsit faptul de a oferi unei simple fete de muritori dragostea trezită de lumea spiritelor. Pentru că a crezut că imaginea divină se poate întrupa, Anselmus va fi pedepsit închis într-o vază de cristal, el va auzi vuind în urechile lui „surda ameninţare a nebuniei". Despărţit de lumea feerică, el nu va mai putea pătrunde acolo decât printr-un act de credinţă în

Serpentina

Geniul lui Hoffmann se manifestă din plin în această povestire, care ţine de vis atât prin extraordinarele simfonii de senzaţii cât şi prin amploarea mitică acordată viziunilor lui Anselmus. Miresmele, culorile, sunetele cristaline, formele minunate ale florilor alcătuiesc laolaltă o atmosferă fermecătoare care metamorfozează încetul cu încetul lumea Trecem de la obiectele reale la beţia visului printr-un fel de ameţeală care pune stăpânire pe simţuri, se joacă cu senzaţiile lor, târăşte materia într-un dans în care aceasta îşi pierde substanţa Pe neaşteptate, fără să-ţi mai aduci aminte de senzaţia de la început, te pomeneşti în mijlocul feeriei. Hoffmann cunoştea atât de bine originea acestei euforii stârnite de „corespondenţe", încât în *Kreisleriana*, puţin timp după ce isprăvise *Ulciorul de aur*, scria aceste rânduri care te duc cu gândul la estetica lui Baudelaire sau la anumite viziuni ale lui Nerval din *Aurelia*:

Nu atât în vis, cât în starea de delir de dinaintea somnului, şi mai ales după ce am ascultat multă muzică, simt un fel de *acord între culori*, *sunete şi Miresme*. Atunci mi se pare că sunt zămislite toate, tot atât de tainic, de raza de lumină, ca să se contopească după aceea într-un minunat concert.

— Mireasma garoafelor stacojii are asupra mea o putere magică

cu totul neobişnuită: fără să vreau, mă cufund într-o stare visătoare şi aud atunci. Parcă venind de departe, crescând şi apoi spulberându-se, sunetele clarinetei.

Nu mă gândesc la visul care se iveşte în noi atunci când stăm întinşi sub plapuma de puf a somnului, nu! ci la *visul acela pe care-l visăm de-a lungul întregii noastre vieţi*, care ade Sea duce pe aripile lui povara copleşitoare a mâhnirilor de pe pământ, în faţa căruia amuţeşte orice suferinţă, orice amărăciune şi bocetul nesfârşit al speranţelor înşelate: căci tocmai acest vis, rază cerească aprinsă în pieptul nostru, ne făgăduieşte împlinirea dorului nostru fără margini.

În *Prinţesa Brambilla*, disonanţele şi ironiile care însoţesc la tot pasul poezia hoffmanniană au încetat; abia dacă li se simte ici-colo, atunci când Giglio îşi pierde curajul şi se îndoieşte că va mai putea să ajungă până la prinţesă, ecoul tot mai slab, acoperit îndată de melodia visului.

Pe lângă acest „capriciu" care se desfăşoară într-o atmosferă de carnaval şi de deghizări inspirate din Callot, *Ulciorul de aur*, una dintre primele opere ale lui Hoffmann, apare aproape tragică. Visul nu transfigurează cu aceeaşi uşurinţă o lume mai apăsătoare; el nu încetează să meargă alături de realitate, să intre în conflict cu ea. Anselmus, care la umbra unui soc a auzit chemarea clopoţeilor de cristal şi a şerpişorilor verzi, şovăie să-i dea ascultare. El n-are acea putere de amăgire care-i îngăduia lui Giglio să pătrundă direct în feerie. Minunata viziune care i-a umplut sufletul de senzaţia nemărginirii e curând uitată, şi când zăreşte frumoşii ochi negri ai Veronicăi, fata unui director de treabă, Paulmann, iubirea „unică" stârnită în el de vis se leagă de această făptura

Dar nu numai prin această poezie a senzaţiilor unite într-o graţioasă armonie îşi are *Ulciorul de aur* acel loc de frunte în opera lui Hoffmann. Mitul crinului strălucitor şi al şarpelui verde, pe care i-l povesteşte Serpentina lui Anselmus, înalţă aventura acestuia la rangul de destin exemplar. În felul acesta, povestirea se lărgeşte, iar tema iubirii artistului dobândeşte o justificare metafizică. Lui Anselmus i se

îngăduie în cele din urmă să trăiască lângă Serpentina „în poezie, unde sfânta armonie a tuturor fiinţelor se dezvăluie drept taina cea mai adâncă din Natură”. În paradisul acesta al poeziei, răsplată a celor care trăiesc rămânând credincioşi visului, el poate să-i închine Serpentinei acest imn de recunoştinţă.

Serpentina! Credinţa în tine şi iubirea mi-au deschis sufletul adânc al naturii! Tu mi-ai adus floarea de crin care a răsărit din aur, din forţa străveche a pământului, mai înainte ca Phosphorus să fi aprins gândul… Ea este cunoaşterea sfântului acord dintre toate făpturile, şi în această cunoaştere voi trăi eu de-acum pe vecie în fericirea supremă. Da, eu preafericitul, am aflat binele suprem… Veşnic trebuie să te iubesc, o, Serpentino! Niciodată nu vor păli razele de aur ale crinului, deoarece cunoaşterea veşnică este ca şi credinţa şi ca şi iubirea

Cunoaşterea, care devine blestem atunci când e actul îndrăzneţ al creaţiei izolate, devine sfântă când e contemplarea armoniei universale. Prin aceste afirmaţii, Hoffmann e legat de toată filosofia romantică. Dar importanţa pe care o dă artei, inspiraţiei, în acest act al cunoaşterii; sacrificiul cerut oricărei iubiri pământeşti; tendinţa de a accepta *toate* revelaţiile invizibilului, oricare ar fi ele: în sfârşit, şi mai ales, absenţa speranţelor milenare la acest poet pe care nu-l interesează decât cei aleşi, fiinţele excepţionale; toate acestea fi asigură o originalitate absolută. Iar superioritatea simţului său estetic i-a îngăduit să scrie opere socotite de mulţi drept cele mai durabile din romantism. La el, visul nu şi-a pierdut culoarea de-a lungul anilor. Ca şi eroul său Anselmus, el ar fi putut să spună:

O stea deosebită domneşte deasupra mea în clipele importante; ea amestecă în realitate lucruri fabuloase în care nimeni nu crede şi care adesea mi se par ieşite din străfundurile fiinţei mele. Dar, după aceea, *ele recapătă în afara mea o altă valoare şi devin simbolurile mistice ale acestui miraculos care în viaţă ni se oferă privirilor la tot pasul*.

1 Traducere de Al. Philippide.

CAPITOLUL XVI

Căi lactee şi meteori

Lactee soră luminoasă cu *gârlele din Canaan* cu *pielea albă de mireasă Morţi valul tău într-un elan Suim spre altă nebuloasă.*

GUILLAUME APOLLINAIRE *Cântecul celui neiubit*

Am străbătut privelişti de vis care, fără să semene totdeauna între ele, ocupau în geografia lăuntrică a fiecărui poet locul unor continente întinse, insule pline de fericire sau întunecoase peşteri. Am putea continua această călătorie descoperind alte flore ale visului văzute sub altă lumină. Am vedea în *Veghile* misteriosului Bonaventura cum visul îşi bate joc de realitate, înrudindu-se cu nebunia, făcându-şi părtaşe jocurile ironice prin care cel ce veghează noaptea are satisfacţia să ia peste picior oamenii, credinţele şi chiar moartea Un *Fragment apocaliptic* al Carolinei von Giinderode ne-ar readuce la spectacolul oniric al unui ocean de unde răsar făpturi stranii, care se întorc repede „să se scufunde în izvoarele vieţii"; iar poeta, eliberată din limitele ei individuale, se îmbată de această baie în marele flux al vieţii cosmice. „Fericita ţară a viselor e aceea unde morţii vorbesc cu viii, unde o lumină pământească mai străluceşte încă pentru ei sub vălul linţoliului". La rândul său, Isidorus Orientalis ne-ar cânta slăvirea nopţii şi ne-ar povesti visul lui cu paradisul pierdut, asemănător unui decor de ev mediu romantic. Am urmări, legănaţi de melodiile romanţelor populare, şi plimbările altor poeţi care, de un romantism din ce în ce mai facil, au dat nenumărate variante ale temei visului edenic sau înfricoşător; la Chamisso şi Fouqué, la Justinus Kerner ca şi la Uhland, în dramele lui Zacharias Werner, poezia lui Morike şi proza lui Immermann, peste tot am regăsi visul, care face de acum încolo neapărat parte din limbajul poetic.

Dar această lungă călătorie nu ne-ar mai oferi nicio altă descoperire pe care să n-o fi putut face până acum. Totuşi trebuie să ne mai oprim în câteva scurte popasuri, căci pe cerul romantic.

1 Traducere de Leonid Dimov.

chiar dacă există nebuloase palide şi nedesluşite, o uriaşă cale

lactee ne reţine atenţia: ne cheamă paradisul poetic al lui Eichendorff. Dacă meteorii trec atât de repede, încât abia îi vezi, există măcar unul, strălucitor, pe care astronomia noastră nu poate să nu-l bage în seamă: orbita strălucitoare a lui Kleist. Şi chiar înăuntrul operei lui Heine un corp opac eclipsează luna romantică, aruncând peste toată priveliştea umbra modernă a sarcasmului.

Romantismul banal care avea să se întindă şi să se vulgarizeze, legănând în acordurile muzicii lui frivole sentimentalismul facil al burgheziei germane, îşi împrumută uneltele poetice de la Heine şi, prin el, de la cel mai graţios dintre marii lirici romantici: Eichendorff. Totuşi, chiar dacă opera lui Eichendorff e mai accesibilă decât aceea a multor alţi romantici, dacă aici nu întâlnim nici aceleaşi rupturi în formă, nici conflicte metafizice atât de tragice, ea e cu totul altceva decât poezia plăcută şi plată a imitatorilor săi. Aristocratică prin discreţie, ea e în acelaşi timp romantică în majoritatea temelor permanente şi în afara romantismului printr-o desăvârşire formală care nu pare a fi dobândită şi cucerită în pofida haosului, ci spontană, aproape mozartiană.

Poezia lui Eichendorff e dintre acelea care-şi dovedesc autenticitatea profundă prin fidelitatea faţă de anumite imagini, anumite nuanţări sau câteva cuvinte-cheie, pe care le simţi că n-au intrat încă în limbajul convenţional, ci dimpotrivă, exercită chiar şi asupra poetului o fascinaţie continuă. Până şi temele împrumutate de la Tieck, singurătatea pădurilor, vraja clarului de lună şi a apusului de soare, sunt învăluite la Eichendorff de această calitate personală. O *graţie*, în ambele sensuri ale acestui cuvânt, îţi înlesneşte intrarea într-un univers ocrotit de un fel de nevinovăţie sau de o nepăsare edenică. Acest obişnuit al paradisului n-are de ce să se teamă de monotonie; el poate să se lase la nesfârşit în voia variaţiunilor pe aceleaşi fraze, cititorul îi va simţi vraja

Toate acele lucruri care, după el, fiind repetate de nişte poeţi minori, au sfârşit prin a deveni plicticoase continuă să aibă, prin miracolul muzicii sale, acelaşi farmec nealterat. Apusurile lui de soare,

nopţile cu lună, pădurile locuite de privighetori nu plictisesc; nici cerurile pe care norii infinit de uşor pun o umbră ireală; nici nostalgia după zări îndepărtate, nici melancolia dorului de ţară, nici veşnica hoinăreală a pelerinului uluit de tot ce vede – nu cad niciodată din sfera farmecului în platitudinea unei repetiţii literare. Subtila armonie a unei forme graţioase şi desăvârşite nu e singura care asigură eficacitatea vrăjii; această poezie, care la prima vedere poate părea lipsită de tainice ecouri, captează într-adevăr izvoare adând Dacă nu cunoaşte strigătele şi atitudinile dramatice, ea este, ca şi muzica lui Mozart, o neîncetată aluzie la ceva inefabil şi esenţial *Poetul este inima universului*; el e acela care aici, pe pământ, recunoaşte în orice lucru urma lui Dumnezeu, şi vocea lui le aduce celorlalţi eliberarea, îi dă naturii înseşi o transparenţă muzicală.

Doarme-n orice lucru-un cânt, Ce-şi visează-n veci minunea: Tu doar magicul cuvânt „Află-i – şi-o să-ncânte lumea.*

Poetul rătăceşte prin natură, ascultă murmurul frunzelor şi căderea plină de veselie a ploii de vară, vede cum scânteiază apa lacului în soare şi cum se luminează în zori orizontul; lăsându-se în voia acestor impresii, el simte cum coboară în el „o viaţă nouă", cum renasc amintirile trecutului.

Se ţes vise de la sine… înin a Muzelor lucrare;

Flori cresc, pomi şi creste-alpine, în noi spaţii, mai senine.

După a inimii cântare/

Visul poetului trezeşte la viaţă o natură devenită magică, în armonie cu izbucnirea poetică lăuntrică. La Eichendorff, de fiecare dată când se stabileşte această fericită concordanţă, aceleaşi cuvinte apar, vestind că porţile raiului sunt deschise: „ca un vis", >. parcă-i vis". Acest refren este semnul supremei fericiri. Noaptea e „ţara feerică a viselor"; „grădina începe să cânte ca într-un vis". Cântecele auzite, norii, pâraiele devin vis, primăvara vede cum"; °a. Înflorite" trec peste creasta dealurilor. Şi una dintre cele mai

Traducere de Aurel Covaci desăvârşite nocturne ale poetului îmbină minunat impresia de vis cu aceea de binecuvântare a raiului.

În umbra pădurii adus, Ca-n marginea vieţii mă simt văd şesuri – păduri în apus – Şi nul – un brâu de argint

Un clopot cu limba-i îngaimă Că-i singur pădurilor domn. Tresare o ciută de spaimă şi iar se cufundă în somn.

E-un freamăt în fagi şi în ulmi, Spre creste visând că se-avântă, Căci Domnul, trecând peste culmi, Pământul mut binecuvântă.*

Totuşi Eichendorff nu adoră numai şi numai noaptea, evocată de el atât de des şi de încântător; el cunoaşte acelaşi extaz paşnic la ceasul penumbrei de seară, în strălucirea de la amiază şi, cu o bucurie deosebită, la trezirea dimineţii. Doar Hölderlin, poate, şi cu totul în alt fel, a mai slăvit zorii zilei cu aceeaşi bucurie plină de uimire.

Raza cea din zori ivită Zboare-n valea împâclită, Codri, deal trezind o clipă: Zbori pe-acolo – prinzi aripă.

În lume, omule, oricât Eşti stup de griji şi temeri treze – Nu-i noaptea, lucru mohorât, în zori să nu se-nsenineze.

* * *

Romanele lui Eichendorff sunt scăldate în aceeaşi lumină magică; eroii lor merg din castel în castel, şi plimbări nocturne alternează cu zile pline de strălucire. Totul e uşor ireal în ochii lor – Traducere de Aurel Covaci.

Visele care le bântuie uneori nopţile abia dacă sunt mai imateriale decât spectacolele zilei. Priveliştile din Italia ca şi cele din Germania au o calitate care nu e niciodată pe deplin pământească; transformate printr-o emoţie continuă a romanticului hoinar, ele au şi devenit ţinuturile unui vis.

În *Ahnung und Gegenwart*, o chinuită privelişte vesteşte întâmplări nenorocite; dar e de ajuns să te gândeşti la coşmarurile lui Jean Paul sau la climatul lui Arnim ca să simţi întreaga deosebire care există între clipele acelea de groază şi neliniştea foarte temperată a lui Eichendorff. Eroul său, cu trăsături de copil, are de mai multe ori acelaşi vis în care-şi zăreşte fratele croindu-şi drum cu lovituri de spadă printr-o mare de nori din care ţâşnesc scântei; norii se prefac curând în munţi la poalele cărora se dezvăluie o câmpie minunată,

străbătută de un fluviu care cântă. Viziunea devine confuză în clipa în care fratele se iveşte din nou, cu faţa schimonosită, înconjurat de o mulţime de balauri.

Culoarea dominantă a viselor, în aceste romane, e acea melancolie a amintirii, acea blândă tristeţe care însoţeşte atât de des în poezia lui Eichendorff reînvierea trecutului. Contele Friedrich vede un copil cu chip strălucitor arătându-i un peisaj minunat cu ocean, râuri, câmpii, oraşe în ruină, în mijlocul cărora descoperă, aproape dărâmat, castelul copilăriei sale. Timp de o clipă, impresia devastării îi năpădeşte visul, şi cum soarele apune, cel care visează e cuprins de teamă că n-o să mai răsară niciodată. Copilul cel strălucitor îl linişteşte însă cu nişte blânde făgăduieli.

Visul e plin de amintiri preţioase şi de ciudate corespondenţe cu viaţa reală. În *Poeţii şi tovarăşii lor*, o voce familiară îl strigă pe nume pe cel care visează; un vis îl poartă din nou în vremea tinereţii sale, aude un cântec pe care-l uitase; dar iată că la trezire aude o voce necunoscută cântând aceeaşi melodie sub fereastra sa Clopotele din Roma, al căror sunet farmecă visele unui personaj care dorea să vadă Oraşul etern, i se par, când soseşte acolo, că vin „încă de mai departe, ca şi când ar mai fi o altă Romă îndepărtată dincolo de acele coline". O scenă aminteşte în acelaşi timp de *Contesa Dolores* a lui Arnim, pentru care Eichendorff avea o anumită înclinaţie, şi de *Käthehen* a lui Kleist: Fortunato aude din gura Fiamettei adormite un dialog de dragoste între ea şi el însuşi şi „se înspăimântă văzând că ea dă astfel glas propriilor lui sentimente".

Toate aceste vise înfăţişează natura transformată în mod miraculos; şi, fapt neobişnuit, tristeţea sau spaima pe care le încearcă atunci cel care visează rămân parcă fără urmări. Această teamă evocată de Eichendoiff este tresărirea uşoară care însoţeşte în surdină momentele când acţionează magia şi când natura, în vis sau în poezie, pare gata să-şi dezvăluie taina. O sfântă presimţire, o nostalgie fără margini şi o teamă lipsită de violenţă se îmbină ca să alcătuiască visele acestea.

În orice clipă când natura îi vorbeşte poetului în cea mai tainică limbă a ei, aceeaşi expresie revine firesc sub pana lui Eichendoiff: nopţile de vară, luna care răsare, ceţurile aurorei „prefac totul într-un vis".

Şi tocmai în vis se refugiază vocea poeziei când cineva vrea s-o izgonească din existenţă…

Sufletul poetului e asemeni privighetorii; cu cât i se scufundă colivia în întuneric, cu atât cântul îi e mai frumos, şi adesea în vis am auzit plânsul ei minunat… Mi se părea că sunt la o sută de leghe sub mare şi că aud clopotele de seară în ţara mea, foarte departe deasupra-mi…

Visul şi poezia sunt foarte asemănătoare; în ele se petrece miracolul acelei magii care dă glas oricărui lucru şi un corp vizibil presimţirilor sacre ale fiinţei.

Puţini poeţi sunt pe lume, şi printre ei abia dacă unul pătrunde cu uşurinţă în această minunată noapte feerică, unde se văd flori scânteietoare şi sălbatice, unde izvoarele cântecelor curg de-a valma spre abisuri; doar acolo vrăjitorul cântăreţ din flaut, cu melodiile lui sfâşietoare amestecate cu şopotul pădurilor, te târăşte spre Venusberg, unde toate bucuriile şi strălucirile pământului se aprind, unde sufletul, ca în vis, e liber cu toate dorinţele lui neştiute.

Eichendorff este poetul fericit, exact la polul opus poetului blestemat sau acelei „singurătăţi a poeziei" pe care o mărturiseşte Arnim. Poezie şi vis sunt pentru el starea de fericire unde domneşte o armonie desăvârşită; şi aceasta nu e nici armonia dobândită de un Novalis sau Jean Paul după rezolvarea conflictelor, nici efemera şi fragila fericire a unui Tieck sau Brentano, uitându-şi haosul şi chinurile la adăpostul unei feerii de o clipă. La Eichendorff nu se mai simte existenţa nici unui haos, nici unui conflict încântarea lui e aceea de dinainte de surghiun.

Regretul după trecut, amintirea nostalgică se amestecă fără s-o distrugă cu această bucurie poetică. Visul recheamă la viaţă, cu o delicată melancolie, peisajele de altă dată, cărora însăşi depărtarea le

dă această însuşire de meleaguri fermecate.

Cum pribeagul, pe coclaur, Mult plângând în somn, deodată Vede-n vis, prin nori de aur, Patria că i se-arată.

Peste flori de primăvară, Văi şi munţi cu-naltă coamă, Eu văd chipul tău cum iară către alt tărâm mă cheamă.

Şi-n talazuri minunate, Toropit – ca-ntr-o visare –, Pieptul parcă mi-ar străbate Ale cântului izvoare.*

II

Dacă Eichendorff, creator, pe urmele lui Tieck şi Brentano, al romantismului de atmosferă, e ferit de toate sfâşierile lăuntrice care îi caracterizează pe ceilalţi romantici, Heinrich von Kleist poartă în străfundul firii sale şi exprimă în opera sa conflicte de o asemenea violenţă tragică, încât e imposibil să le asimilezi cu cele ale unei epoci sau ale unei categorii de spirite. Numai închizând ochii în faţa măreţiei sale reale, a calităţii sufletului ca şi a poeziei sale poţi să-l înscrii în rândurile romantismului, căci, cu tot ce-l desparte de celălalt geniu fulgerat de soartă, el seamănă măcar prin această izolare cu Hölderlin. Ar fi temerar să împingem mai departe paralela, şi nu putem decât pentru o clipă să-i comparăm Pe Eichendorff, Hölderlin şi Kleist, poetul fericit şi cei doi poeţi nefericiţi: toţi trei au fost preocupaţi ca niciun alt romantic de formă; toţi trei au scris poeme cărora o înaltă conştiinţă a mijloa

1 Traducere de Aurel Covaci.

celor artistice le conferă o desăvârşire refuzată celor mai multe dintre cântecele şi strigătele contemporanilor.

Kleist este însă unic, şi eşti ispitit să negi imediat orice afinitate observată între el şi oricare dintre poeţii vremii sale. Dacă atenţia migăloasă pe care o acorda el arhitecturii interioare a dramelor sale, proporţiilor acestora, savantei lor creşteri în intensitate îi uluia pe Arnim şi pe Brentano, pe de altă parte el se arată mult mai conştient de cele întreprinse de propriul său geniu decât au fost romanticii. Ca şi ei, mai mult decât ei, Kleist se supune unei lave care urcă din cele mai profunde ţinuturi ale fiinţei, şi în fiecare vers din tragediile sale,

revărsarea de imagini violente, fulgerătoare, scăpate de sub orice control al intelectului, dovedeşte că în momentul creaţiei, poetul, asemeni eroilor săi, trăieşte o stare de clarviziune în care doar fantomele abisurilor lăuntrice se ivesc la suprafaţa limbajului. Dar oricât de înclinat ar fi spre teorie şi chiar spre pedantism, Kleist nu mărturiseşte niciodată că ar atribui acestei evocări a imaginilor necontrolate vreo valoare analizabilă. Nici urmă la el din acea conştiinţă a poetului cunoscându-şi menirea, măsurând răsunetul gestului creator, pe care o găsim într-o măsură mai mare sau mai mică la toţi romanticii: fie că-şi propun un ideal de supremă clarviziune, ca Friedrich Schlegel şi Novalis, fie că se lasă în voia instinctului şi a dicteului interior, ca Arnim, ei ştiu limpede ce este un poet şi cât valorează tentativa lui. Kleist, mai mare poet decât oricare dintre ei, nici nu se gândeşte măcar să-şi pună întrebarea.

Mai conştient de necesităţile propriu-zis estetice care condiţionează construirea unei opere – mai puţin conştient de ambiţiile metafizice sau mistice cărora li se supune fără s-o ştie orice spirit creator: şi una şi cealaltă deosebire sunt dovada unui geniu înnăscut pe care nu-l regăsim la niciun romantic.

Aventura spirituală a lui Novalis poate fi infinit mai luminoasă decât a sa; lirismul generos al unui Jean Paul atinge o duioşie omenească nicicând egalată; geniul lui Arnim trăieşte până la spaima supremă drama imaginaţiei şi a cunoaşterii. Cântecul care se înalţă adesea din sufletul lui Brentano e fără îndoială o muzică mai milostivă decât aceea din *Penthesilea*, iar Hoffmann a ştiut mai bine ca oricare altul ce sacrificiu cere devotamentul total al artistului faţă de opera sa. Nu e însă mai puţin adevărat că, preocupat să-şi creeze personajele şi să-şi construiască dramele hrănindu-le cu substanţa cea mai tainică din el însuşi, Kleist a lăsat opere ce ating o măreţie şi o perfecţiune neobişnuite în literatura germană.

* * *

Kleist are acest dublu privilegiu: luciditatea absolută a *artistului* – în sensul precis în care acest cuvânt îl desemnează pe artizanul

operei de artă – şi obscuritatea necesară *poetului*, mânat de o exaltare dionisiacă, nesuportând nicio confruntare a miturilor sale personale cu lumea exterioară căreia nu-i mai recunoaşte nicio realitate.

Acţiunea conştientă este oare superioară sau inferioară acţiunii inconştiente? Deoarece această problemă îi era impusă de însăşi activitatea sa poetică, Kleist a fost fără încetare preocupat de ea şi i-a dat, în celebrul eseu despre *Teatrul de marionete*, o soluţie care nu e străină de gândirea contemporanilor săi. Marioneta e mai desăvârşită decât actorul-om în măsura în care e lipsită de orice conştiinţă, lăsată doar în voia legilor materiei. Omul, de când a gustat din Arborele Cunoaşterii, ştie valoarea mişcărilor sale, şi de aceea acestea îşi pierd din armonioasa lor spontaneitate. Este vorba aici însă de cunoaşterea incompletă a făpturii umane; lumea e circulară, şi dacă porţile paradisului ne sunt închise… trebuie să facem o călătorie în jurul lumii şi să vedem dacă nu cumva paradisul e deschis undeva prin dos". Conştiinţa dusă până la desăvârşirea ei absolută ar regăsi acea graţie pe care o dă absenţa cugetării. „Doar un zeu se poate aici măsura cu materia". Condiţia umană se situează la mijloc între marionetă şi zeu, iar omul e stăpânit deopotrivă de regretul după graţia dintâi şi dorinţa unei noi graţii, dobândită printr-o conştiinţă nemărginită. Acesta va fi „ultimul capitol din istoria lumii".

Nicăieri Kleist n-a fost atât de aproape de filosofia romanticilor ca în acest mic tratat: la el, ca şi la Novalis sau Carus, apologia inconştienţei e dublată de un demers dialectic. De vreme ce omului îi e imposibil să renunţe pur şi simplu la conştiinţa lui nedesăvârşită şi stânjenitoare, trebuie atunci să năzuiască, dimpotrivă, la perfecţionarea şi lărgirea ei, până în clipa în care ea va regăsi „graţia".

Dar tot aici, prăpastia care-l desparte pe Kleist de romantici apare mai limpede. Noţiunea de *graţie* îi dă evident acestei filosofii o orientare estetică pe care n-o are magia lui Novalis, bazată pe noţiunea unei *puteri*: în acest din urmă caz, omul vrea *să pună stăpânire* pe natură ca s-o readucă la starea ei originară; în celălalt, el năzuieşte să restabilească *în el însuşi* armonia Ambele căi duc spre zeificare, având

însă puncte de pornire şi scopuri ce nu seamănă decât la suprafaţă.

Şi apoi, dacă Novalis şi cei asemenea lui, apropiind arta de cunoaştere, fac din opera asupra căreia nu încetează să *cugete*, un instrument al acestei restituiri la care râvnesc-Kleist îşi împlineşte opera fără s-o încarce de ambiţii metafizice. În timp ce gândirea i se îndreaptă spre speranţa dumnezeirii, opera rămâne în esenţă *tragică*, în acelaşi sens ca şi marile tragedii greceşti şi spre deosebire de aproape toate dramele moderne, de toate dramele romantice în orice caz: ea exprimă condiţia umană aşa cum este ea, cu chinul conştiinţei trezite? dar încă nedesăvârşite. Tragicul constă tocmai în aceea că personajele lui Kleist nu sunt nici marionete, nici zei. Iar talentul poetului tragic e preocupat doar să găsească imaginile şi fulgerele sfâşietoare care fac să ţâşnească în faţa privirii, în toată amploarea ei iremediabilă, tragedia de a fi om.

* * *

E într-adevăr foarte ispititor să confuzi psihologia romantică a visului cu anumite scene din dramele lui Kleist, în care personajele acţionează în virtutea somnambulismului şi trăiesc pe un dublu plan al conştiinţei. S-a amintit, firește, de influenţa lui Schubert, ale cărui conferinţe despre fenomenele „patologice" ale dedublării eului au fost urmărite cu pasiune de Kleist. Trebuie însă să fim cu multă băgare de seamă în aceste comparaţii; Kleist nu numai că avea în însăşi persoana sa un minunat subiect de studiu, dar toate intenţiile artei sale conferă materialelor romantice o nuanţă cu totul particulară.

Penthesilea Amazoana învinsă de Ahile, furioasă de înfrângerea ei, dar mai ales umilită pentru că se crede dispreţuită de războinicul pe care-l iubeşte, începe să delireze; rătăcirile orgoliului şi pasiunii ei se învălmăşesc într-o confuzie ciudată în care Ahile şi soarele ajung să formeze una şi aceeaşi imagine. Epuizată de această criză de delir, ea leşină, şi când îşi vine în fire crede că însăşi înfrângerea ei n-a fost decât un „vis groaznic", pe care-l povesteşte confidentei sale: amănuntele acestei povestiri repetă în chip ciudat relatarea autentică a luptei, făcută de una dintre războinice; totuşi, întreaga semnificaţie a

acestor episoade asemănătoare e acum alta, sentimentele reginei umilite dându-i o culoare deosebită. În timp ce, crezând că visase, ea uita realitatea, din minte i se ştergeau şi unele amănunte. Ahile, brusc îndrăgostit de cea care îi era duşmancă, o ridicase de jos cu duioşie; în vis, dimpotrivă, el n-a luat-o în braţe decât ca s-o facă prizonieră.

Într-o a doua luptă, amazoana, prea orbită pentru a-şi da seama că Ahile nu vrea decât să se lase învins, îl omoară; apoi, alăturându-se haitei de câini, îi sfâşie cadavrul. Când îşi revine însă din furia ei sângeroasă, nu mai ştie nimic din tot ce a făcut.

Întreb doar: cine mortul mi-l ucise?

…Pricepe, însă limpede. Nu vreau să ştiu, din pieptul lui scânteia Lui Prometeu cine-a furat-o. Nu vreaa Pentru că nu vreau; asta-i toana mea. Iertat să-i fie – poate chiar să fugă, O, Prothoe, dar cine, cu prilejul Acestui furt, în chip nelegiuit, Deschisa poartă ocoli, spărgând Pereţii de-alabastru, albi ca neaua, De-a pângărit şi templul; acel care, Pe cel ce-a fost a zeilor icoană Mi l-a pocit astfel, încât nici Viaţa Nu se sfădeşte cu Putreziciunea să-l stăpânească; cel ce-n starea asta-l Aduse, de nici mila nu ţi-o cheamă, înseamnă Dragostea nemuritoare să se întoarcă de la el ca târfa, Necredincioasă până şi în moarte: Pe-acela, răzbunării mele eu îl voi jertfi. Vorbeşte!…

Apoi, când războinicele ei o conving că ea e cea vinovată, va căuta în străfundurile fiinţei puterea să se pedepsească:

În inima-mi voi coborî acum.

Ca într-un puţ, să sap un simţământ

Al nimicirii, rece ca metalul;

Traducere de Aurel Covaci.

În jarul jalei crunte să-l purific, Să-l fac oţel; să-i dau să bea otrava Căinţei arzătoare – să-l pătrundă; Pe veşnica speranţei nicovală să-l bat şi să-l ascult ca pe-un pumnal. O, spre acest pumnal întind acum Eu pieptul meu… Aşa! Aşa! Aşa! Şi mai adânc! Aşa! Acum e bine…

În această tragedie, în care dezlănţuirea pasiunilor atinge o violenţă exasperată, visul joacă un rol psihologic. Kleist nu se mărgineşte însă să zugrăvească un caz de dedublare a conştiinţei, şi

chiar dacă reproduce cu o artă extraordinar de precisă alunecările dintr-o lume în alta, n-o face din plăcerea observaţiei, şi cu atât mai puţin ca să ceară obscurităţii lăuntrice dezvăluiri ce depăşesc cunoaşterea diurnă E vorba, pentru el ca şi pentru eroina lui, să ajungă în ţinuturile unde instinctul sălbatic domneşte atotputernic şi să arate o făptură umană fremătând sfâşiată între ceea ce-şi mărturiseşte şi puterile cu neputinţă de mărturisit

Prinţul de Homburg înfăţişează de asemenea un „caz" de somnambulism. Eroul visează cu ochii deschişi şi răspunde foarte coerent celor care-i pun întrebări. El îl vede şi aude perfect pe Electorul din Brandenburg, suveranul său, dar fiind într-o stare de transă, transformă toate amănuntele reale care i se oferă privirii. Şi mărturiseşte în acelaşi timp şi pofta de glorie, şi iubirea pentru prinţesa Natalie. Dar şi aici Kleist depăşeşte simplul fenomen psihologic. Ceea ce se exprimă în visul prinţului sunt anumite dorinţe profunde ale sufletului său pe care nu poate să le mărturisească altcuiva şi pe care el însuşi nu le cunoaşte limpede: trezit, el nu mai ştie numele Nataliei, şi va fi necesar un întreg şir de întâmplări pentru ca să-şi recunoască în realitate personajele din vis. De altfel, acesta e strâns împletit în trama tragediei; vrând să arate conflictul dintre raţiunea de stat şi sentiment, dintre disciplina socială şi viaţa personală, Kleist îşi alege acest mijloc-Prinţul i se supune visului, expresia cea mai izbitoare a acestei vieţi personale, şi intră astfel în luptă, fără să ştie, cu poruncile suveranului său. O nouă formă a acestui tragic al condiţiei umane, care face să se înfrunte două lumi la fel de necesare. Zadarnic aduce deznodământul un fel de împăcare: se simte că nu are decât o valoare de excepţie şi că tragicul rămâne inerent naturii terestre. Dacă *Prinţul de Homburg* reprezintă culmea şi concluzia operei lui Kleist, momentul în care s-a apropiat cel mai mult de rezolvarea conflictelor, o altă piesă a lui pune poate mai bine în lumină caracterul neobişnuit al „somnambulismului" său.

*

* * *

L Traducere de Aurel Covaci.

Käthehen din Heilbronn, pe care Kleist însuşi a numit-o dramă „în genul romantic", acordă visului o valoare într-adevăr mai apropiată de anumite concepţii ale contemporanilor săi. Pe de altă parte însă, această piesă se diferenţiază de romantism prin intervenţia unei voinţe divine conştiente: visul prefigurează evenimentele nu printr-o analogie prestabilită între lumea inconştientului şi devenirea exterioară, ci pentru că aşa vrea Dumnezeu care a trimis un heruvim în preajma micuţei Käthehen să vegheze la împlinirea destinului ei.

În seara de Anul nou, Käthehen, care trece drept fiica unui armurier, dar e de fapt fiică de împărat, a pus-o pe o bătrână servitoare să-i prezică viitorul. Aflând că se va căsători cu un puternic senior, ea i-a cerut lui Dumnezeu să-i trimită un vis care să-i confirme această profeţie. În noaptea următoare, ea vede un cavaler frumos, însoţit de un heruvim cu aripi strălucitoare. La câtva timp după aceea îl zăreşte în prăvălia armurierului pe contele Wetter vom Strahl, în care-l recunoaşte pe logodnicul din vis. De atunci îi e devotată întru totul, şi cu toate refuzurile lui îl urmează pretutindeni pierzându-şi orice voinţă şi neputând să-şi explice propriile ei fapte.

Asta nu e încă decât o primă confirmare a visului; urmează o alta mai ciudată. Käthehen vorbeşte în somn, şi într-o zi îi răspunde contelui care o întreabă şi descoperă că viziunea fetei se potriveşte întocmai cu cea pe care a avut-o el însuşi într-o criză de febră nervoasă. Şi el a văzut heruvimul, a văzut-o pe Käthehen dormind, în noaptea de Anul Nou. Între fata care doarme şi el începe atunci acest dialog straniu şi minunat:

CONTELE: Şi m-ai privit cu ochii mari şi negri?
KĂTHCHEN: Da, căci credeam că e un vis.
CONTELE: Şi-atunci.
Te-ai ridicat, încet, şi tremurând
Din toate mădularele, din pat.
Căzându-mi la picioare?
KĂTHCHEN: Şi-am şoptit…

CONTELE (*întrerupând-o*):

Şi ai şoptit: „Măritul meu stăpân!"

KĂTHCHEN: Pricepi?

— Şi te călăuzea un înger – CONTELE: Păziţi-mă, puteri cereşti! Purtai

Şi aluniţa?

KĂTHCHEN: Da, firește!

CONTELE (*smulgându-i năframa*): Unde?

La gât?

KĂTHCHEN: Te rog, te rog

CONTELE: O, îngeri veşnici!

Şi tot aşa, cum fac acum, bărbia

Ţi-am ridicat-o, chipul să-ţi privesc? KĂTHCHEN: Da – şi nefericita Mariane

Veni tocmai atunci cu luminarea.

Şi toate… ca un vis s-au spulberat/

Din clipa aceea, Käthehen şi cavalerul trăiesc în aceeaşi încredere absolută, iar sfârşitul dramei aduce împlinirea făgăduielilor îngerului, pe care doar Käthehen, pe deplin trează, îl vede cum i se mai arată o dată, în timp ce personajele din jur nu-l mai zăresc.

Până în scena finală când se căsătoreşte cu contele, Käthehen a trăit tot timpul pe două planuri: indiferentă la împrejurările care par să dezmintă făgăduiala din vis, ea nici nu caută să grăbească înfăptuirea lui pe plan real, atât de mare e încrederea pe care o are în viitor. Dar ea nu-şi explică nimic din purtarea ei, în aparenţă absurdă, din supunerea ei oarbă faţă de conte, din certitudinea ei mai puternică decât toate catastrofele. La toate întrebările care i se pun în faţa tribunalului Sfintei Vehme, ea răspunde printr-un invariabil *Nu ştiu*, şi când contele o întreabă ce o înlănţuie de paşii lui, ea are acest răspuns revelator:

Măritul meu stăpân, mă-ntrebi prea multe. Chiar dacă-aş sta, cum stau în faţa ta, Aici, în faţa conştiinţei mele; Chiar dacă ea pe-al judecăţii scaun.

1 Traducere de Aurel Covaci.

Înalt, de aur, ar trona, având Alături ale cugetului spaime, în veşnică armura lor de foc; Chiar fiecare gând de mi-ar vorbi Despre ce-ntrebi, eu tot nu ştiu nimic.

Această necunoaştere a propriilor ei gânduri, ca şi mărturisirea pe care Käthehen o face în vis ne pot duce cu gândul la anumite scene din *Contesa Dolores* a lui Arnim (care, de altfel, e ulterioară piesei lui Kleist). La Arnim, drama dedublării rămâne numai psihologică; în teoria romantică, profeţia viselor se bazează pe o concordanţă naturală (sau divină, în sensul că e inerentă creaţiei încă de la originea ei) între imaginile care se nasc în noi şi naşterea întâmplărilor reale. La Kleist, visul este profetic pentru că Dumnezeu l-a pus în sufletul lui Käthehen, aşa cum în viaţă va pune înfăptuirea acestui vis. O dată mai mult, la Kleist creatura e lăsată în voia propriului ei destin, iar acest destin e condus de voinţa divină care se îngrijeşte de fiecare aventură în parte. Şi o dată mai mult, rezolvarea conflictului rămâne valabilă numai pentru Käthehen care beneficiază de miracol, în timp ce piesa în întregime exprimă tragedia fiinţei umane, cu conştiinţa ei incompletă.

ni

Poezia lui Heine a reluat aproape toate temele romantice, atitudinea lui este însă atât de diferită, încât aceste motive literare îşi pierd la el amploarea metafizică. În sensul acesta este interesant de luat în consideraţie opera lui: ea marchează momentul în care romantismul se reneagă pe el însuşi şi-şi pierde majoritatea ambiţiilor sale mari ca să nu mai păstreze decât anumite elemente estetice şi formale. În timp ce, pentru Novalis, moartea era poarta deschisă spre Noaptea sacră a Absolutului, pentru Heine ea nu

L Traducerea citată.

mai e decât abisul negru al neantului. *Moartea nu e mai poetică decât viaţa*, va spune el în cartea despre *Romantismul german*. Vârsta de aur la care visau romanticii se situa dincolo de lumea asta, după sfârşitul tuturor timpurilor. Pentru Heine, atins de mesianismul social al unui anumit romantism francez, ideea de progres vesteşte un

paradis ce va să vină la capătul istoriei pământeşti. În el se întâlnesc tradiţia romantică şi principalele credinţe – sau principalele îndoieli – ale secolului al XIX-lea care începe să se afirme. El trăieşte mult timp cu gândul la un ideal de fericire colectivă şi întoarce astfel spatele individualismului romantic din prima sa tinereţe. Mai târziu, dezamăgit în speranţele sale, văzându-le cum se risipesc, retras în sine, el caută calea unui nou individualism. Dar, „romantic răspopit", cum îi plăcea să se numească singur, zadarnic se mai întoarce la izvoarele amintirii: romantismul acesta nu mai e decât sentimentalism, amestecat mereu cu un oarecare sarcasm.

Cei doi se iubeau – însă unul
S-o recunoască nici gând;
Chiorâş se priveau întruna".
Să moară de dragoste vrând
Apoi, despărţiţi pân'la urmă.
e Rar, doar în vis s-au zărit;
V Erau chiar morţi de mult ei.
„";: Şi-abia de ştiau c-au murit

* „Visul – cuvânt îndrăgit de Heine, şi motiv des întâlnit în toate epocile vieţii şi creaţiei sale literare – nu mai are decât foarte rar calitatea şi semnificaţia romantică: el nu mai e un mijloc de a coborî în sine până în ţinuturile în care subiectivismul se depăşeşte pe el însuşi, pentru a se revărsa într-o nouă şi mai profundă comunicare cu realitatea neindividuală, cosmică sau divină. Heine nu trece de etapa experienţei subiective: visul exprimă sentimentele, bucuriile şi durerile poetului însuşi. Nu mai e vorba de un

1 Traducere de Aurel Covaci.

Inconştient care să fie locul unor schimburi neîncetate între univers şi persoană, ci pur şi simplu de un tărâm al sufletului individual, iar visul poetic slujeşte manifestării neliniştii sau fericirii care nu mai au deloc de-a face cu soarta lumii.

Dacă romantismul făcuse trecerea de la psihologia pură la metafizică, Heine reface drumul în sens opus, doar cu deosebirea că în

loc să ajungă la o concepţie raţionalistă şi mecanicistă a sufletului, îi dă acestuia un conţinut afectiv şi liric. Aceeaşi evoluţie pe planul estetic: Heine mai crede încă în puterea creatoare a tenebrelor lăuntrice, în inspiraţia care se înalţă imperioasă din izvoare ascunse; dar în acelaşi timp e un artist prea clarvăzător ca să nu acorde un loc prea mare raţiunii lucide în elaborarea operei de artă. Şi adesea i se întâmplă să se teamă de abisurile propriei sale fiinţe, care pentru el nu mai au acel caracter sfânt pe care li-l conferea romantismul: atunci el priveşte aceste abisuri drept locul unei izolări primejdioase, al unui *vis* de unde năzuieşte să evadeze. Se întoarce astfel spre acţiune, spre realitatea socială şi politică.

Uneori, în momentele acelea, el considera visele drept un semn morbid al acestui dezechilibru lăuntric şi acuză creştinismul că l-ar fi impus omenirii acordând prea mare importanţă spiritului şi înăbuşind viaţa fizică. Visul ar fi simptomul acestei dezordini care nu va lua sfârşit decât odată cu o nouă morală care să redea cărnii drepturile ei: atunci omul nu va mai visa. Teoriile saint-şi-moniene nu sunt străine de aceste profeţii anticreştineşti.

În opera poetică a lui Heine, semnificaţia visului se schimbă în funcţie de epocile vieţii sale lăuntrice, atât de nestatornică şi de bogată în ocolişuri. În *Traumbilder*, din 1816, visul slujeşte ca să evoce gândul iubirii, al morţii şi al obsesiilor de tot felul. Atmosfera generală e aceea a copilăriei lui Heine, atmosferă de groază în faţa unei lumi în care apar năluci şi făpturi ameninţătoare. Iubirea şi moartea se împletesc mereu ca în vechile cântece germane, ale căror motive sunt reluate toate de către Heine, ca să devină ÎQsă simboluri ale propriilor sale experienţe. Un lirism pe de-a-Qtregul subiectiv le răpeşte acestor teme solemnitatea şi înţelepciunea universală a tradiţiei populare. Miturile nu mai reprezintă ta poetul modern nişte evenimente care cuprind în ele însele de Plina lor semnificaţie: o conştiinţă lucidă pune stăpânire pe ele, tratându-le ca pe nişte semne ce exprimă fenomene psihologice: teama de moarte, chinurile dragostei neîmplinite, violenţa nimicitoare a disperării.

Visurile din *Intermezzo* sunt deposedate de aceste elemente mitice şi, mai mult decât spaime, ele exprimă suferinţa dragostei rănite. Vedem cum apare aici şi tema îndrăgită de Eichendorff a visului naturii – dar al unei naturi care nu mai e metamorfozată de niciun farmec. Florile de lotus şi copacii au vise nostalgice, asemeni celor ale oamenilor.

Un brad stă singuratic în nord cu vârfu-n nori. Adoarme-n gluga albă De gheţuri şi ninsori.

Visează că, departe, în orientul clar, Un palmier stă singur Pe stâncile de jar.

Se întâmplă de asemenea ca visul să se încarce de ironie, şi de acea crudă batjocorire de sine însuşi care, foarte de timpuriu, îşi aruncă nota sa discordantă asupra lirismului lui Heine şi care se va îngroşa în prima mare operă în proză, *Călătoria din Han*: aici visele călătorului fac să izbucnească conflictul dintre studiile sale juridice şi vocaţia sa de poet; ele reiau obiectele văzute în timpul zilei şi le regrupează într-un mod grotesc: apare chiar şi un strigoi, dar numai ca să dovedească, în chip pedant, că de fapt nu există!

În acelaşi timp, universul diurn se transformă într-o privelişte de vis în care păsările şi izvoarele, cerul şi copacii nu mai sunt în cele din urmă decât imagini ale stărilor sentimentale ale călătorului. Lumea devine vis, visul devine lume. Moştenirea romantică este dintr-odată mai sensibilă în această carte unde sarcasmul şi meditaţia distrug armonia la care râvnea romantismul.

L Traducere de Ştefan Aug. Doinaş.

Totuşi, printr-o stranie răsturnare, îl vom vedea pe Heine, în perioada când se dedică cu pasiune apărării ideilor sale politice, privind visul drept izvorul profund din care poate renaşte o lume mai bună.

Dacă într-o bună zi – Doamne fereşte! – libertatea ar trebui să dispară de pe faţa pământului, o va regăsi un visător german în străfundul viselor sale…

Urmează apoi ultima perioadă din viaţa sa când visul îi

năpădeşte încetul cu încetul existenţa de om bolnav. În timp ce corpul e chinuit de suferinţă, spiritul se lasă în voia visului nocturn şi a refugiului în reverie; visele devin în ochii lui simbolul poeziei, al libertăţii spiritului, al unui univers transfigurat în care suferinţa, viaţa carnală, chinurile şi bucuriile fizice se spiritualizează. În ajunul morţii, fiinţa aceea nefericită care tot timpul fusese aruncată dintr-o parte într-alta, de la vis la realitate, de la spirit la materie, de la poezie la acţiune, îşi găseşte în sfârşit alinarea şi totuşi această rezolvare forţată, impusă de durere, ţine de viaţa personală a lui Heine, nu de aventura lui poetică şi metafizică. Odată cu el, moare de fapt şi romantismul, şi e semnificativ faptul că existenţa poetului ia sfârşit printr-o rezolvare care, fără să dea răspuns vreuneia dintre întrebările esenţiale, nu are decât valoare individuală şi subiectivă. Opera lui Heine nu mai are acel răsunet exemplar al marilor tentative romantice. Ea e strigătul de suferinţă, adesea magnific, al unui om chinuit, delicat, ros de o fatalitate lăuntrică; e bocetul unui foarte mare poet elegiac, care a fost până foarte de curând poetul preferat în care s-au recunoscut generaţii întregi de germani. Ea mai este însă şi una dintre primele jeluiri în care apare în literatura europeană acel amestec de poezie şi de crudă mistificaţie, atât de cultivat de poeţii secolului al XX-lea Neîndurător cu sine, dar îngrijindu-se cu duioşie de sine, Heine a amestecat în tânguirea sa un subtil acompaniament de sarcasm. El e iniţiatorul artei disonanţei, şi câteva poeme de-ale lui sunt astfel de un neobişnuit „modernism”. Visul romantic, care nega o realitate prea brutală, este şi el negat cu brutalitate prin intervenţia unei ironii care nu mai are nimic de-a face cu jocurile suverane ale spiritului liber.

Luaţi cântecele-mi triste şi un sicriu să-mi daţi, Luaţi crâncenele-mi visuri şi-n el să le-ngropaţi.

Nu spun ce lucruri încă în el gândesc să iau; Mai mare ca butoiul Din Heidelberg îl vreau.1

Traducere de Lazăr Iliescu.

CARTEA A CINCEA *Ţinuturi franceze*

Bătrâna Germanie, mama noastră a tuturor a…

NERVAL

Unul dintre locurile comune ale istoriei literare tradiţionale, curioase să afle influenţele şi filiaţiile, afirmă că prin mijlocirea doamnei de Staël romantismul francez e direct tributar literaturii germane-JA.numiţi critici, care se înverşunează să discrediteze romantismul, merg până într-acolo încât pretind că în Franţa acesta reprezintă o slăbire a geniului naţional, raţionamentul lor urmând două căi contradictorii, dar în egală măsură de simpliste. Unii, pornind de la originile germanice ale acestei mişcări, ajung la concluzia caracterului ei patologic. Ceilalţi, în ochii cărora spiritul francez, ferecat pentru totdeauna în împlinirea clasică, e sănătos prin definiţie, procedează invers: romantismul e o boală; *or*, Franţa nu poate secreta niciun virus morbid; *deci*, romantismul este importat şi de unde poate să vină, dacă nu din acea întunecată Germanie care-şi revarsă asupra lumii toate miasmele corupătoare? Un specialist în problemă insinuează chiar că, machiavelici cum le e felul, germanii şi-au inoculat această boală ca să-şi molipsească vecinii! Toate astea, care ar putea fi doar caraghioslâcuri, au contribuit, din păcate, la necunoaşterea îndelungată a adevăratelor dimensiuni ale geniului francez, din care unii vor să excludă magnifica înflorire poetică din ultimul secol.

Din fericire, unele lucrări de literatură comparată, unele studii despre „preromantismul francez" şi „izvoarele ascunse" comune celor două ţări ne îngăduie astăzi să ne ferim de asemenea condamnări înguste. Nu se mai poate ignora faptul că cenaclurile din 1830 abia dacă au cunoscut romantismul german şi că marile revendicări morale, religioase, sociale ale noii şcoli şi-au găsit în Franţa încă din secolul al XVDI-lea, dacă nu expresia poetică, cel puţin un larg răsunet în scrisori, în scrierile intime şi în câteva opere durabile sau efemere. Se confirmă astfel că romantismul francez a avut înainte de toate origini franceze; ca întotdeauna, „influenţele" n-au făcut decât să înlesnească şi să justifice înflorirea seminţelor îndelung maturizate în solul naţional.

De altfel, dacă romantismul germanic, în esenţa lui profundă, a fost cel pe care l-am evocat, nu trebuie oare să mărturisim că nu

seamănă câtuşi de puţin cu revoluţia literară care se anunţa în Franţa la vreo treizeci de ani după momentul minunat al încercărilor germane? în Germania, spirite pătrunse de ştiinţă şi de filosofie o porniseră pe calea la capătul căreia sperau ca împreună să ajungă la adevărata cunoaştere obiectivă şi să regăsească armonia dintâi a omului cu mediul său; în centrul cercetării lor stătea problema importanţei pe care se cuvine s-o dăm revelaţiilor vieţii inconştiente, produselor imaginaţiei libere şi tuturor clipelor când o certitudine iraţională ne convinge că putem scăpa de limitele existenţei noastre separate ca să ne deschidem în prezenţa celeilalte realităţi căreia îi aparţinem. Poetul era investit cu o menire de ordin metafizic şi mistic: sesizând realul, el spera să pregătească reintegrarea finală a omenirii în unitatea ei originară.

Romanticii francezi, dimpotrivă, nu păreau să zărească niciun fel de lume de dincolo, în afară de subiectivismul pur: o literatură de confesiune lirică nu pretindea să răstoarne legile tradiţionale şi formele consacrate ale artei scrisului decât pa să dea curs liber exprimării sentimentelor, chinurilor, neliniştilor poetului însuşi. Fără îndoială că aceste melancolii şi nostalgii erau însoţite de o neliniște metafizică; dar nicio afirmaţie de magie nu proclama că subiectivismul sentimental era prima fază a unei tentative a cărei a doua mişcare, depăşind către interior calea începută, putea ajunge în locul acela tăinuit unde noi nu mai suntem „noi înşine”, dar „unde cunoaştem prin analogie ceea ce altfel rămâne de necunoscut şi pe de altă parte, dacă se vorbea mult despre menirea poetului, aceasta era înţeleasă ca o menire educativă, îndreptată spre planul social, binefăcătoare în sensul că „magul” pregătea popoarele pentru un viitor mai bun chiar în cadrul desfăşurării istoriei pământeşti.

Desigur, această opoziţie e prea absolută; mai puţin conştienţi de metafizica din care se inspirau, poeţii romantismului francez aveau comun cu fraţii lor mai în vârstă germani o atitudine faţă de operă care era la fel de îndepărtată de concepţia clasică; spontaneităţii invenţiei şi actului de creaţie poetică le atribuiau şi. ei origini misterioase şi

scopuri greu de prevăzut Dar încercările asemănătoare cu cele ale lui Novalis, Arnim, Hoffmann trebuie căutate într-o tradiţie secretă, subiacentă romantismului triumfător.

* * *

Această tradiţie a romantismului interior, ale cărei prime îngânări pot fi găsite la ocultiştii din secolul al XVIII-lea, la Saint-Martin şi Restif de la Bretonne, nu va ajunge la deplina înflorire decât cu iluminările lui Nerval în lupta împotriva demenţei şi a morţii, ale lui Hugo aplecat la bătrâneţe deasupra prăpastiei, ale lui Baudelaire în urmărirea Veşniciei, ale lui Rimbaud, adolescent năpădit de viziune, şi în sfârşit ale suprarealiştilor în căutarea unei metode poetice. S-ar putea descoperi cu multă uşurinţă la câţiva „mici" romantici ca Jules Lefevre-Deumier şi Petrus Borel, în anumite mărturisiri stranii ale lui Benjamin Constant, ca şi în operele filosofice ale lui Balzac, răsunetul unor experienţe onirice foarte apropiate de cele care ne interesează. Nu poate fi vorba aici să urmărim toate manifestările care, de la Jean-Jacques la simbolism, şi până la poeţii din ziua de azi, ne-ar arăta literatura franceză din ce în ce mai preocupată să-şi confunde ambiţiile cu cele ale filosofiei, iar mijloacele ei poetice cu mijloacele proprii altor arte. Oprindu-ne la câţiva maeştri în ale visării, Senancour, Nodier, Guerin, Proust, vom marca una sau două etape ale exploatării inconştientului; apoi, de la Nerval la Baudelaire, Hugo, Rimbaud şi urmaşii lor, vom vedea cum se naşte o poezie care, examinată în lumina cercetărilor noastre precedente, ne va apărea ciudat de apropiată de aceea pe care a vrut s-o priceapă şi n-a priceput-o întotdeauna romantismul german.

CAPITOLUL XVII

Apelul la-vis

Un vis e o viaţă deosebită intercalată într-o viaţă pământească. Cursul acesteia ar putea să fie şi el doar un şir de percepţii, un alt vis izolat în viaţa veşnică.

I

SENANCOUR

Experienţa lui Senancour e prin anumite aspecte atât de apropiată de aceea a romanticilor germani, încât s-a putut presupune o influenţă directă a operei lor asupra gândirii sale. Regăsim la el, subiacente unei ideologii care a mers de la stoicism până la epicureism, un mare număr de teme familiare lui Novalis şi urmaşilor săi: analogia dintre om şi natură, perceperea invizibilului prin mijlocirea obiectelor, speranţa de a-şi domina propriile stări sufleteşti şi de a se sluji de ele pentru cucerirea unei noi puteri asupra lumii, mistica numerelor şi căutarea unităţii dincolo de aparenţele multiple. Dar fiecare dintre aceste teme păstrează la Senancour valoarea pe care o avea pentru ocultiştii francezi din secolul al XVIII-lea, fără să capete acea inflexiune originală pe care i-au dat-o poeţii germani. Se cuvine să vedem în aceste puncte de apropiere nu atât o influenţă, cât mai degrabă persistenţa, atât la autorul lui *Obermann*, cât şi la acela al *Imnurilor către Noapte*, a unei moşteniri comune care coboară, la primul prin Saint-Martin, la al doilea prin Eckhartshausen, până la Jakob Bohme.

Totuşi, acest patrimoniu ocultist capătă la fiecare personalitate o valoare deosebită, şi oricât de puţin interes ai acorda căutării experienţei într-adevăr trăite de cei care au vorbit acelaşi limbaj, ajungi la tot atâtea aventuri interioare unice, cu neputinţă de redus la cele ale altor spirite. Afinităţile care, fără doar şi poate, îi unesc într-o familie pe toţi acei romantici izolaţi unii de ceilalţi sunt mult mai puţin adânci decât evenimentele spirituale care-i deosebesc. Ca să ne dăm bine seama de originalitatea lui Senancour trebuie să ajungem până la regiunea acestor extaze, atât de apropiate şi atât de deosebite de extazele unui Novalis sau Jean Paul, care rămâfl momentele supreme ale vieţii sale, oricare ar fi etapa evoluţiei sale intelectuale la care ne referim

Primul dat al unui spirit se mărgineşte la câteva gesturi, câteva atitudini, un anumit fel de a percepe realul, care rămân aceleaşi sub diferitele limbaje de care se slujeşte inteligenţa ca să traducă şi să organizeze acele mişcări spontane ale fiinţei înnăscute. Noţiunile pe

care le împrumută Senancour din tradiţia ocultă corespund formei pe care o capătă neapărat la el interogaţia metafizică, ca şi orientării impuse spiritului său de către relaţiile foarte particulare care există de la bun început între sensibilitatea lui şi universul exterior. I se pare atât de firesc să stabilească un raport de analogie între lumea creată şi structura noastră umană, încât încă din romanul *Aldomen* îşi pune în treacăt această întrebare:

Oare natura, care nu e decât ordine şi armonie, să fi stabilit legături între formele sau combinaţiile materiale ale corpurilor neînsufleţite şi vederile metafizice ale destinului omenesc?

Încă de atunci se vede ce nuanţă dă el spontan acestei ipoteze a *analogiei* dintre microcosm şi macrocosm. El se preocupă de *soarta* noastră, de viitorul omului pe pământ; e în căutarea semnelor care nu numai că dovedesc o identitate originară între natură şi spiritul nostru, dar vestesc chiar epocile viitoare când raporturile dintre om şi lume vor putea fi mai desăvârşite decât acum în *Obermann*, această preocupare reapare sub o formă mai puţin teoretică, mai trăită.

Natura nu e simţită decât în raporturile dintre oameni, iar elocvenţa lucrurilor nu e altceva decât elocvenţa omului. Pământul fecundează cerurile nemărginite, *apele trecătoare nu sunt* decât *expresia raporturilor pe care inimile noastre le produc şi le conţin*!

În sfârşit, în perioada când o iniţiere mai completă în ocultism îi va fi precizat intuiţiile, el le va înscrie în sistemul care, admiţând căderea în păcat, cauza speranţei şi a imperfecţiunii noastre de acum, găseşte reconfortant gândul la un viitor când omul îşi va recuceri puterile pierdute. Religiozitatea nedesluşită de altă dată va face atunci loc unei aşteptări cu adevărat religioase a acestei împliniri finale. O notă regăsită pe marginea *Meditaţiilor* va pune în mod evident această speranţă în legătură cu o extindere a puterilor eficace, conferite cuvântului poetic:

Nu vor putea fi oare date mijloace acum interzise, organe noi?… Fără să ne lăsăm în voia unor idei himerice, să ne punem speranţa în resursele artei sublime. Temeliile posibilului sunt poate foarte

îndepărtate pentru orice om căruia i-a fost hărăzit un dar fără margini într-un fel, darul cuvântului El ne deschide lumea, de ce să fim după aceea zvârliţi înapoi? Dacă vom invoca timpuri mai bune, dacă ne vom accepta într-adevăr soarta, ea se va împlini. Dar ca să nu fim judecaţi nedemni, să veghem zi cu zi şi să ne sprijinim cu credinţă pe prietenul ferit de mizeriile noastre pe care-l presupune conştiinţa ca să se facă mai bine ascultată.

* * *

S6 nancour nu ajunge însă la această soluţie dată neliniştitoarei întrebări asupra sorţii făpturii şi speciei umane printr-un demers intelectual. Nicio influenţă livrescă nu mai explică această experienţă a extazului care-l face, în anumite clipe privilegiate, să situeze locul certitudinilor într-un ţinut al sufletului, acela al afectivităţii şi al adeziunilor inconştiente. *Obermann* e organizat în întregime în jurul acestor clipe: eliberat de realitatea sensibilă, sufletul nu mai ascultă decât de revelaţiile sale lăuntrice; sau, prin mijlocirea lucrurilor, printr-un fel de „participare mistică", el le simte esenţa de pe urmă. Monologul sufletului în sfârşit liber şi dialogul fericit al sufletului cu un univers înzestrat pe neaşteptate cu transparenţă duc la aceeaşi euforie, la aceeaşi cristalizare a unei lumi devenite armonioase cu prilejul unei senzaţii a realităţii cu totul deosebite. În asemenea clipe, constată Obermann, „în lucrurile exterioare se manifestă analogii care dau sentimentul unei ordini universale".

Esenţial în această descriere pe care. Se „nancour o face cu privire la extazele sale e faptul că acestea sunt mereu legate de o *senzaţie*, pe care el încearcă s-o stârnească fie deschizându-se spre nemărginire, împrăştiindu-se, înţelegând multiplicitatea lucrurilor, fie fixându-şi toată atenţia asupra unui obiect anume, brusc izolat din ansamblul naturii. Scopul acestei asceze deosebite sau, ca să vorbim ca Rimbaud, al acestei „imense şi sistematice dereglări", e o fericire intensă.

Atenţi la tot ce se mişcă şi se succede în jurul nostru, impresionaţi de pasărea care trece, de piatra care cade, de vântul care

vuieşte, de norul care înaintează; modificaţi întâmplător în această sferă mereu mişcătoare, *noi stntem ceea ce fac din noi liniştea*, *umbra*, *zgomotul unei insecte*, *mireasma ierbii*, tot acest univers care vegetează sau se mineralizează sub picioarele noastre; ne schimbăm după formele sale de o clipă, suntem. mişcaţi prin mişcarea lui, trăim din viaţa lui

Să devii ceea ce vrea mediul înconjurător, să te contopeşti cu el şi să te laşi modelat clipă de clipă, acest extaz cu desăvârşire pasiv tinde spre un soi de nimicire a realităţii exterioare prin ea însăşi. Starea de fericire la care năzuieşte cel ce visează în acele clipe e aceea a unei existenţe smulse din cadrul senzaţiilor chiar prin acumularea de senzaţii. Realitatea vizibilă, când te amesteci şi te identifici cu ea, sfârşeşte prin a se transfigura; în locul perceperii banale, care o consideră ca un obiect exterior eului, se ajunge la acea percepere diferită care nu mai face deosebirea între sentimentul lăuntric şi lucrurile simţite în afara eului.

Din beţie se naşte o a doua vedere, şi deodată întreg universul vizibil nu mai e decât semnul unei lumi invizibile. Sufletul răpit de extaz deplasează marginile verosimilului şi ajunge să considere că visul lui lăuntric e mai puţin iluzoriu decât devenirea exterioară.

Şi viaţa pozitivă e tot ca un vis, nu are unitate, nici continuitate, nici scop. Axe părţi sigure şi fixe; are altele care nu sunt decât hazard şi discordanţă, care trec ca nişte umbre şi în care nu găseşti niciodată ceea ce ai văzut

Iată însă şi mişcarea inversă: când „totul trece prin faţa noastră precum chipurile dintr-un vis odios sau ridicol”, va fi de ajuns un stânjenel înflorit, „o mireasmă, un sunet, o rază de lumină”, pentru ca imediat corpurile, nemaiexistând prin ele însele, inerte şi de nepătruns, să devină „materialele pe care o idee veşnică le aranjează *ca şi trăsăturile a ceva invizibil*”. Ele îşi recapătă adevăratul lor rol, acela de senine, prin care în sfârşit sufletul sesizează „viaţa permanentă” sub forma ei „veşnică, oprită”.

Extazul poate fi astfel rezultatul a două mişcări în aparenţă

potrivnice, de fapt asemănătoare: sufletul atinge senzaţia de prezent veşnic fie răspândindu-se în desfăşurarea nesfârşită a aparenţelor, fie prin concentrarea bruscă a tuturor puterilor sale atente asupra unui obiect anume. Are loc atunci aceeaşi identificare, fiinţa se depersonalizează şi dezorientează totodată datele sensibile pentru a intra în comuniune cu marea unitate armonioasă care îmbrăţişează cele două pante ale cunoaşterii noastre, numite materială şi spirituală.

La Senancour, aceste stări sunt urmate de recăderi pline de disperare şi nu lasă în urma lor nicio certitudine durabilă, nici măcar voinţa de a le păstra revelaţiile şi de a face din ele instrumentul unei metamorfoze permanente a existenţei. Dezamăgirea care-l aşteaptă la întoarcerea în lumea reală după exaltarea înlesnită de o privelişte alpestră este groaznică.

Am coborât din nou pe pământ; *acolo s-a spulberat credinţa aceea oarbă în existenţa absolută a fiinţelor*, acea himeră a relaţiilor obişnuite, a desăvârşirii, a bucuriilor pozitive… schimbări fără sfârşit, acţiune fără scop, impenetrabilitate universală, iată ce ne e cunoscut, din lumea asta peste care suntem stăpâni.

Nu cu fericire, ci cu tristeţe simte el acum că viaţa e un vis, sau că „acelaşi amestec alcătuieşte şi visele nopţii şi sentimentele din timpul zilei”. Îşi plânge amarnic soarta care l-a condamnat „să nu aibă decât visul propriei lui existenţe”. Nimic care să corespundă la el abordării deliberate a magiei ce caracterizează romantismul german şi poezia de după Baudelaire.

Şi totuşi, purta în el această magie, fiind primul scriitor francez care a evocat atât de subtil prin arta cuvântului acel amestec de senzaţii din care se naşte metamorfoza lor în simboluri. Fără îndoială că Rousseau şi Chateaubriand îi arătau calea acestei privelişti lăuntrice în care se transformă imediat sub pana lui frumuseţea lumii pe care o descrie; dar aceştia, încă prizonieri ai elocvenţei, n-au ajuns la acele extraordinare corespondenţe ale tuturor simţurilor prin care paginile poetice ale lui Senancour vestesc, dincolo de primul romantism francez, vârstele viitoare ale poeziei, Proza lui evocă sunete, culori şi

miresme care îşi „răspund" atât de bine, încât aproape nu te mai simţi în lumea percepţiei banale. El însuşi a arătat, şi nu o dată, această comunicare care se stabileşte atunci între lucrurile evocate şi o stare cu totul lăuntrică, în aşa măsura încât s-a putut spune despre el că „iubea sunetele pentru liniştea cu care se înconjoară".

Cum să găsesc în lucruri (exclamă el într-o zi) acele mişcări care nu mai sunt în inima mea, acea elocvenţă a pasiunilor pe care n-o mai am şi acele *sunete tăcute*, simbol al unei lumi deja părăsite.

* * *

Reveria lui Senancour în faţa naturii se poate compara cu cea a lui Jean-Jacques în insula Saint-Pierre; aceeaşi renunţare la conştiinţa clară, aceeaşi contopire a imaginilor din afară cu impresiile pur sufleteşti, până în clipa aceea când nu mai rămâne nimic decât un veşnic prezent, un sentiment al existenţei în sfârşit eliberate de fragmentarea în trecut şi viitor care însoţeşte toate stările noastre „normale". Să scapi de *timp*, de această risipire de sine în clipe a căror unitate e cu neputinţă de sesizat, să fii în sfârşit sustras din viaţa care se desfăşoară nedesluşit, să cunoşti într-o clipă propria ta identitate concentrată dintr-odată şi înzestrată cu un fel de veşnicie, iată năzuinţa acestor romantici timpurii.

Zgomotul valurilor şi zbuciumul apei, *fixându-mi simţurile* şi izgonind din sufletul meu orice alt zbucium, îl cufundau într-o visare încântătoare în care noaptea mă prindea deseori fără să-mi dau seama. Fluxul şi refluxul apei, zgomotul ei statornic, mai puternic din când în când, izbindu-mi fără încetare urechea şi ochii, *luau locul mişcărilor lăuntrice pe care visarea le stingea în mine*, şi erau de ajuns ca să mă facă să-mi simt cu plăcere existenţa, fără să mă mai ostenesc să gândesc.

Astfel, reveria lui Jean-Jacques începe printr-o strânsă identificare cu senzaţiile exterioare, „fără nicio participare activă a sufletului". Toate puterile intelectuale, cele ale voinţei şi chiar cele ale afectivităţii pătimaşe, tac într-un fel de fericită pasivitate. Dar „fixându-se" astfel asupra mişcării exterioare a apei, atenţia se

concentrează şi declanşează acel extaz în care sufletul nu mai ştie decât de el. scos din timp şi readus la esenţa lui.

Dacă există o stare în care sufletul îşi găseşte un loc destul de solid ca să se sprijine în întregime fără să mai aibă nevoie nici să evoce trecutul, nici să sară peste viitor, în care timpul să nu însemne nimic pentru el, iar *prezentul să dureze o veşnicie*, fără ca totuşi să-şi marcheze durata şi fără nicio urmă de succesiune, fără alt sentiment… decât acela al existenţei noastre, şi pe care numai acest sentiment ar putea s-o umple în întregime: atât cât durează starea asta, omul se poate numi fericit… o fericire îndestulătoare, desăvârşită şi deplină, care nu lasă în suflet niciun gol pe care să simtă nevoia să-l umple…

Ce desfătare ai într-o asemenea împrejurare? Nimic exterior, *nimic altceva decât tu însuţi şi propria ta existenţă*; cât durează starea asta, îţi eşti de ajuns, ca şi Dumnezeu…

Găsindu-mă în sfârşit *readus treptat la mine însumi* şi la ce mă înconjura, nu puteam să însemn punctul în care ficţiunile se despart de realităţi…

Sufletul, smuls dintre lucrurile cu care se identificase până la nimicire, nu se mai cunoaşte decât pe sine. Dar – şi analizei minunat de exacte a lui Rousseau îi lipsesc aici termenii necesari – la întoarcerea din extaz, visătorul singuratic este „readus la sine”. Trecerea de la unul la celălalt din aceşti doi „sine” desemnează momentul esenţial al experienţei: primul, pe care îl părăseşti mai întâi pentru senzaţia, apoi pentru sentimentul de a fi, şi la care te întorci la ieşirea din această fericită stare, este acel eu conştient care se opune lucrurilor, se deosebeşte net de ele şi le cunoaşte ca fiindu-i exterioare; este eul individului prizonier în timp, condamnat să trăiască în durată, în trecerea unor clipe fără unitate. Iar celălalt „sine”, acela la care ajungi în culmea extazului, acela al veşnicului prezent, e acel eu mai profund decât eul, acel tărâm unde, nemaicunoscând altceva decât propria-i „existenţă”, fiinţa nu se mai înfruntă cu obiectele: le-a absorbit atât de bine în conştiinţa ei iraţională, încât nu mai face nicio deosebire între o lume lăuntrică şi o lume exterioară. Conştiinţa absolută de „sine” se

confundă aici cu ceea ce noi numim inconştient: cu străfundurile la care ajungem când, scăpând din sfera timpului şi a cunoaşterii raţionale, ne lăsăm în voia puterilor obscure din noi.

Jean-Jacques, „dascălul sufletelor sensibile", a îndrumat spre visare o întreagă generaţie, din care făcea parte şi Senancour. Chiar dacă acesta s-a îndreptat cu mai multă hotărâre spre tărâmul analogiei universale, Rousseau e totuşi cel care a făcut primul experienţa acestor stări în care te laşi în voia straturilor celor mai puţin luminoase ale fiinţei lăuntrice. La el. chiar în afară de marile momente din insula Saint-Pierre, o visare continuă îi dubla viaţa conştientă. Cu cât era mai izolat de societatea oamenilor, cu atât mai mult năzuia „să-şi facă o alta în închipuirea lui", pe care o popula cu fiinţe încântătoare şi pe care putea „s-o găsească mereu sigură şi aşa cum avea el nevoie". Visare îndreptată spre un paradis pierdut, spre o puritate regretată; visare alcătuită din euforie fizică şi înălţată până la senzaţia unei prezenţe spirituale: „O, măreaţă Fiinţă, o, măreaţă Fiinţă!" El îşi descrie stările ca pe „o anumită pornire a inimii spre un alt fel de desfătare" şi declară că tristeţea care le însoţeşte adesea e atrăgătoare.

Trebuie să observăm că la el totul e orientat în jurul unei uriaşe dorinţe de *fericire*. „Năzuiesc spre clipa în care n-o să mai am nevoie decât de mine ca să fiu fericit" Dar şi: „Nu cuget, nu visez niciodată mai frumos ca atunci când uit de mine". Mereu apare această dublă mărturisire: potolirea setei de sentiment şi depăşirea limitelor sentimentului prin cufundarea în cele mai tainice străfunduri. Rousseau inaugurează astfel acea încredere acordată revelaţiilor mişcărilor obscure şi necontrolate pe care după el o vom regăsi în tot romantismul şi în poezia modernă.

*

Dacă experienţa lui Rousseau şi a lui Senancour prezintă unele afinităţi cu această cufundare în sine, căreia romanticii germani cer să-i aducă până pe pragul Unităţii, mai rămâne totuşi acea deosebire că preromanticii francezi se lasă în mod *pasiv* în voia extazelor fără nicio perspectivă, în timp ce magicienii germani *încearcă* să-şi prelungească

şederea în paradisul întrezărit şi caută operaţiile, riturile, formulele verbale care să le asigure posesia lui. Va mai trebui multă vreme pentru ca în Franţa aceeaşi dorinţă de magie să-i inspire pe poeţi. Rousseau însă şi discipolii săi – căutând în această abandonare în voia forţelor inconştientului mijlocul de a învinge neliniştea făpturii, victimă a timpului deschid calea spre această evoluţie lentă care va îngădui înflorirea visului. Iar Senancour. fără să fi formulat în mod expres această dorinţă, ajunge în mod spontan la această magie a „corespondenţelor" pe care o va cultiva simbolismul.

II

Se pare că spiritul, *apăsat de bezim vieţii exterioare*, *nu se eliberează de ea nicicând cu nuri multă uşurinţă ca sub blinda înrâurire a acelei morţi intermitente*, *când îi este îngăduit* să se bizuie pe propria lui esenţă, *ferit de toate influenţele personalităţii convenţionale pe care societatea ne-a impus-o*.

CHARLES NODIER

Lui Charles Nodier îi plăceau *Obermann* şi autorul său; s-ar putea uşor scoate în evidenţă anumite nuanţe ale melancoliei singurătăţii sau ale sentimentului naturii care aveau să-i apropie. Şi totuşi sensul vieţii şi al visului era deosebit la unul şi la celălalt La Nodier nu găsim acea formă a chinului romantic, când, ca să evadezi dintr-o lume de tristeţe şi nesiguranţă, recurgi la extazul pasiv. Viaţa inconştientă, pe care Nodier n-a avut nevoie s-o descopere şi ale cărei imagini i s-au părut dintotdeauna mai adevărate decât „adevărul" banal, n-a fost niciodată pentru el refugiul în care fugi din timp ca să percepi veşnicia. Problema care-l preocupă nu e mai puţin arzătoare, dar e modificată printr-o structură psihologică atât de neobişnuită, atât de puţin asemănătoare cu aceea a muritorilor de rând, încât adesea e greu să-i înţelegi adevărata fire.

Nodier a fost comparat cu Tieck, fie ca să i se reproşeze instabilitatea şi pornirea spre minciună, fie, dimpotrivă, fiindcă şi unul şi celălalt puteau fi socotiţi premergători admirabil de pătrunzători ai psihologiei actuale. Există în mod evident între ei reale afinităţi:

anumite mărturisiri ale lui Nodier despre el însuşi – ” Am rămas copil din dispreţul de a fi adult”, sau în altă parte: „Nu semăn cu mine nici măcar zece minute la rând” – îşi au perechea aproape cuvânt cu cuvânt la Tieck. Romanticul german şi povestitorul francez, firi în egală măsură de complexe, spirite la fel de rafinate printr-o curiozitate intelectuală neobosită, au cerut miraculosului şi feeriei singura expresie a lor care să-i poată mulţumi. Asemănările se opresc însă aici. Căci dacă Tieck, îmbătrânind, a căutat să se înveţe cu’ realitatea şi a renunţat la magia basmului, Nodier, dimpotrivă, n-a reuşit decât după mulţi ani, printr-o ucenicie dureroasă, să-şi creeze pentru propriile necesităţi vitale universul fantastic din *Zâna Firimiturilor*. Echilibrul relativ dobândit de Tieck i-a fost refuzat, dar el a găsit o altă soluţie mai rodnică; ceea ce nu se putea exprima altfel – ameninţările şi bucuriile vieţii profunde, ale reminiscenţelor, ale sentimentelor tăinuite sau interzise – a devenit în operă sursă de poezie.

Drama lui Nodier nu se situează pe de-a-ntregul pe planul acelei aspiraţii preromantice care-l mâna pe Jean-Jacques şi pe Senancour spre visare. Sentimentul lui dintâi e destul de diferit şi mai modern: el trăieşte dureros conflictul care în el însuşi – ca în oricare om – opune eului social eul profund, fără să aibă însă nimic din puritatea pe care Jean-Jacques o atribuia naturii presocia-le. Dimpotrivă, Nodier, chiar dacă dispreţuieşte masca pe care individul acceptă s-o poarte pentru societate, nu e mai puţin cuprins de teamă şi nelinişte în faţa straniilor vegetaţii din ascunzişurile sufletului. În tot timpul vieţii el a îndurat un chin dublu: suferinţa de a nu-şi putea pune de acord faptele cu ceea ce ştia sau ghicea despre viaţa sa nemărturisită, de a fi constrâns să-şi arate un chip lipsit de sinceritate. Dar a cunoscut şi celălalt chin, mai neîndurător, care-l silea să trădeze, să mărturisească, fără să se mai poată deghiza, anumite aspecte tulburătoare din existenţa sa cea mai necunoscută: aspecte contradictorii, de altfel, fie că lega de ele o nedesluşită senzaţie de vinovăţie, fie că e vorba de pornirile morale, religioase, poetice cele mai înalte.

Mult timp el a refuzat şi să facă faţă acestei lumi ciudate,

ascunse în sine, şi să-i impună tăcere ca să-şi compună un personaj adaptat cum trebuie la viaţa de toate zilele. Rezolvarea era mereu amânată de la o zi la alta, prin tot felul de şiretlicuri; nenumărate pretexte exterioare, nenumărate necesităţi, de altfel deloc închipuite, deveneau complicele acestei lene. Aceştia au fost anii de muncă şi de distracţii când a scris opere menite să amuze, să instruiască. să mulţumească destul de deşarte curiozităţi. Poveşti cu bandiţi, cărţi de erudiţie, poeme în gustul vremii: tot atâtea minciuni!

O criză foarte gravă l-a silit să înfrunte, în cele din urmă. ameninţările lăuntrice şi să le găsească un răspuns, care va fi opera misterioasă şi în aparenţă uşoară căreia îi datorează interesul nostru de acum. Astăzi nu mai există nicio îndoială că această criză a fost provocată de ciudata cristalizare amoroasă care, împlinită în taină într-o zonă obscură, dar hotărâtoare din sufletul său, fixase asupra fiicei sale Mane toate puterile afective ale lui Nodier. E tot atât de absurd să nesocoteşti aceste lucruri ca şi să vezi în ele o „explicaţie" a operei ce se va naşte de aici. Ele ne dezvăluie – i-au dezvăluit fără îndoială şi lui Nodier însuşi – tot misterul firii sale. Măreţia lui ca poet şi farmecul profund al creaţiei sale literare nu datorează nimic acestor întâmplări; se poate chiar afirma că miturile prin care Nodier a exorcizat aceşti demoni nu au importanţă universală şi putere magică de acţiune decât tocmai în măsura în care nu pot fi reduse la o simplă expresie a aventurii „reale". Importantă e opera şi puterea ei incantatorie. Povestirile lui Nodier ne transportă într-un univers în realitatea căruia cred spiritele capabile de asemenea călătorii: ele gustă plăcerea aceea deosebită pe care ţi-o dau doar operele sub care se ghiceşte, inexprimabil şi prezent, un uriaş arierplan.

Totuşi, cunoaşterea acestei drame nu e inutilă; ea ne atrage atenţia asupra acelor străfunduri ale sufletului în care Nodier, ca să-şi salveze echilibrul vieţii, a fost silit să-şi caute imaginile mitului său, „fericit să aducă de pe câmpiile acelea necunoscute câteva flori bizare care n-au parfumat niciodată pământul".

Avusese întotdeauna sentimentul unei existenţe duble; dar

chiar dacă înclina spre imaginaţie şi vis, împotriva raţiunii, opera lui a dovedit mult timp că nu avea cu lumea lăuntrică o legătură destul de intimă ca să-şi scoată de acolo imaginile după bunul său plac. În umbră, ele îşi urmau viaţa, înnodau toate acele complicaţii care, vag presimţite, îl făceau pe Nodier să se păzească de ele ignorându-le. A venit însă şi clipa când n-a mai putut să nu-şi dea seama de ravagiile ce se săvârşiseră în el; porniri senzuale pe care în teama lui de viaţă şi în gustul pentru visare nu şi le împlinise se legaseră strâns de o afecţiune firească, încărcând-o de vinovăţie. Această descoperire, fără să fie pe deplin conştientă, l-a înspăimântat pe Nodier; prea îndrăgostit de puritate şi prea delicat ca să se lase în voia ispitei incestuoase, s-a găsit pus în faţa conflictului dintre viaţa abisurilor şi viaţa controlabilă care existase dintotdeauna în el. A trebuit ca fiinţa aceasta slabă, mai înclinată spre fugă decât spre actul eroic, să caute un mijloc prin care să salveze armonia ameninţată. Nu era făcut pentru soluţiile care cer voinţă şi meditaţie lucidă: existenţa lui avea prea multe rădăcini în solul obscur al sentimentelor neformulate şi al imaginilor pentru ca el să-şi poată impune o astfel de conversiune. Aşa încât drama lui personală îl împingea să cunoască imaginile inconştientului, să le înţeleagă şi să sfărâme influenţa lor nefastă, făcându-le să intre într-o lume feerică unde farmecul le-a metamorfozat; a trebuit ca în câteva povestiri, şi mai ales în *Zâna Firimiturilor*, să ia imaginile înfricoşătoare din ultimele străfunduri – şi mai greu accesibile conştiinţei decât beznele eului secret, domeniul eficacităţii lor primejdioase –, din acele adâncuri în care ele se împodobesc cu virtuţile poetice, magice şi binefăcătoare ale mitului.

Din clipa aceea era salvat: căci aceasta e calea mântuirii pentru poetul urmărit de imagini; dacă izbuteşte să le vadă şi să le facă văzute (şi aceste două acte se confundă) în realitatea lor veşnică, el învinge blestemul. Făcând din drama sa individuală un simbol al dramei oricărei conştiinţe umane, transpunându-şi neliniştitoarea sa mitologie personală pe planul mitului comunicabil, el creează o operă care *pentru el* a fost instrumentul împăcării lăuntrice, dar care *în sine* e

independentă de originile ei ocazionale.

Nodier nu aşteaptă fuga în vis de la opera căreia îi cere „să prelungească hotarele vieţii pozitive şi s-o depăşească în importanţă". El obţine prin ea o stare de armonie cu lumea visului, care se potriveşte însă şi cu viaţa reală. Imaginile nu mai ameninţă purtarea fiinţei treze. Şi tocmai această armonie o simţim noi în povestirile lui Nodier; ea învinge aici vuietul surd ce încă se mai aude, deşi e mereu înfrânat, pe care îl scot vulcanii instinctelor criminale sau ai spaimei.

Nodier spunea cândva că prefeţele şi romanele sale alcătuiesc împreună „un fel de roman al vieţii lui": ar fi putut să adauge la ele şi câteva dintre eseurile teoretice, care nu sunt altceva decât mărturiile propriei sale aventuri. Nu găsim în ele gândire logică, dar fiecare frază trădează un spirit înverşunat să rezolve o întrebare în care-şi pusese toată speranţa Cum sunt de pildă paginile din 1832 *Despre câteva fenomene ale somnului*, al căror titlu pseudoştiinţific nu trebuie să ne amăgească. O prefaţă datând din acelaşi an ne-o şi spune: „Un accident destul de vulgar de organizare" îl lăsase pe Nodier, în tot timpul vieţii, pradă „feeriilor somnului, de o sută de ori mai lucide pentru el decât iubirile, interesele şi ambiţiile sale". Şi adaugă, împrumutând desigur de la Hoffmann expresii pe care acesta le avea de la Schubert:

Ceea ce mă uimeşte e că poetul în stare de veghe profită atât de rar în operele sale de fanteziile *poetului adormit*, sau cel puţin că atât de rar îşi mărturiseşte împrumutul: căci realitatea acestui împrumut în concepţiile cele mai îndrăzneţe ale geniului e un lucru ce nu poate fi tăgăduit

Visul nocturn este izvorul din care se hrăneşte poezia; în acelaşi timp el e izvorul miraculosului şi al miturilor; coşmarul, alcătuit din încântări, dar şi din spaime… seamănă sori pe cer: ca să se apropie de el, construieşte oraşe mai înalte decât Ierusalimul ceresc: ca să ajungă până la el construieşte străzi strălucitoare cu trepte de foc… iată tot caracterul mitic al unei religii". Chiar şi *Biblia* cunoaşte învăţămintele somnului.

Dacă, din cauza „stării de raţionalism strâmt şi pozitivist" la care

suntem reduşi, „perceperea, stinsă prin trezire, nu poate nici să se prelungească, nici să se transmită" în lumea diurnă, situaţia n-a fost dintotdeauna aceeaşi: la omul primitiv această comunicare exista. Din cunoaşterea celor două lumi din el şi-a putut trage credinţa în existenţa sufletului şi în legătura noastră cu spaţii deosebite de al nostru. Pentru Nodier, această apropiere dintre născocirea miturilor şi experienţa visului nu e o constatare abstractă; realităţile imaginare erau atât de concrete pentru el, încât adesea a susţinut paradoxul că: *Nimic nu e adevărat decât ceea ce e fals*. Visul e o poartă deschisă spre realitatea de dincolo: „Harta universului închipuit nu e desenată decât în vise. Universul sensibil e nesfârşit de mic".

Impresia pe care o are omifl în viaţa asta, că somnul îi uzurpă viaţa pozitivă parcă pentru a-i dezvălui o altă existenţă şi alte însuşiri, e prin esenţa ei susceptibilă să se prelungească dincolo de limitele ei şi să se propage în celelalte; şi cum *viaţa somnului e mult mai solemnă decât cealaltă*, a trebuit ca influenţa ei să predomine la început asupra tuturor alcătuirilor organice de un anumit ordin; a trebuit ca ea… să iniţieze popoarele în: singurele idei care le-au dat măreţia în faţa istoriei.

Izvor al celor mai măreţe gânduri umane, visul e şi izvorul imaginilor lugubre, al viziunilor de sabat, al idolilor respingători şi al întregii vrăjitorii. „Aţi văzut cum fenomenele somnului v-au deschis cerul; acum ele vă deschid infernul". Cel care visează simte în el instincte sângeroase şi devine asemenea unei hiene înfometate… Să nu spuneţi că vârcolacul nu există. Licantropia e unul dintre fenomenele somnului".

Părăsind aici brusc analiza naşterii miturilor, Nodier se întoarce pentru o clipă spre psihiatri şi, înaintea rivalilor lor din ziua de azi. îi îndeamnă să examineze visele.

Mi se pare că această teorie, aprofundată de un filosof, n-ar fi inutilă în tratarea şi vindecarea celor mai multe dintre monomanii, care probabil că nu sunt decât perceperea prelungită a unei senzaţii dobândite în această viaţă fantastică din care e alcătuită jumătate din

viaţa noastră, şi anume viaţa omului adormit

El recomandă medicilor două fapte esenţiale pe care nu le-au remarcat îndeajuns: „perceperea unui act extraordinar, care nu e obişnuit firii noastre, se converteşte uşor în vise" (şi iată o formă a refulării şi a acţiunii săvârşite de vis ca să ascundă conţinuturile conştiinţei care ne apasă). Pe de altă parte, „perceperea unui vis deseori repetat se converteşte cu uşurinţă în fapte, mai ales când ea acţionează asupra unei fiinţe slabe şi iritabile" (şi anumite nevroze având la bază obsesiile şi mergând până la crimă sunt definite aici cât se poate de limpede).

Totuşi, oricât de pătrunzătoare ar fi. aceste observaţii ale lui Nodier nu sunt ce avea el mai important de spus, în legătură cu viaţa viselor. În câteva rânduri solemne, de la începutul eseului său, a lăsat să se întrevadă întreaga valoare metafizică pe care le-o acorda, pe care nu putea să nu le-o acorde: căci era vorba de problema centrală a fiinţei sale, şi fiecare cuvânt din frazele acestea răspunde uneia dintre acele întrebări cărora cel ce şi le pune nu poate să le dea decât un singur răspuns, întrucât se referă la însăşi raţiunea sa de a trăi.

Poate părea extraordinar, dar e sigur că *somnul e nu mânai starea cea mai puternică*, *dar şi cea mai lucidă a gândirii*, dacă nu în iluziile trecătoare cu care se învăluie, cel puţin în percepţiile care decurg de aici şi pe care le face să ţâşnească după cum vrea din urzeala încurcată a viselor.

Paradoxul de la început e imediat corectat prin nişte rezerve subtile pe care le aduce sfârşitul frazei. Valoarea extraordinară a visului nu poate fi recunoscută decât dacă deosebim clar de imaginile momentane, poate amăgitoare, adesea fără valoare, însuşi faptul de a visa; semnificaţie nemărginită are nu o figură oarecare apărută în vis, ci uriaşa libertate acordată dintr-odată spiritului care, depăşindu-şi limitele universului său obişnuit, îşi dă seama că există şi alte spaţii. Eliberat din robia sa temporară, el descoperă ceea ce e veşnic; şi iată că ideea se adânceşte şi mai mult:

Se pare că spiritul, apăsat de bezna vieţii exterioare, nu se

eliberează de ea nicicând cu mai multă uşurinţă ca sub blânda înrâruire a acelei morţi intermitente, când îi este îngăduit *să se bizuie pe propria lui esenţă*, ferit de poate influenţele personalităţii convenţionale pe care ne-a impus-o societatea

Comunicând cu alte spaţii decât cele de pe pământ, spiritul care visează e pus în comunicare şi cu ceea ce, în el însuşi, e veşnic. El se dezbără de imperfecţiunile inerente vieţii terestre şi sociale ca să ajungă la acea „esenţă" cu care se va confunda părăsind pământul; tocmai acest lucru îi şi îngăduie să numească visul o „moarte intermitentă". Tot aşa se explică şi faptul că obscurităţii vieţii în starea de veghe i se opune aici, într-o frază aeriană, starea lumii nocturne:

Prima percepţie care iese la lumina zilei prin nedesluşitul inexplicabil al visului este limpede ca şi prima rază de soare care împrăştie un nor, iar inteligenţa, o clipă suspendată între cele două stări care ne împart viaţa, se luminează de îndată ca fulgerul care trece orbitor de la furtunile cerului la furtunile de pe pământ Aşa ţâşneşte şi concepţia nemuritoare a artistului şi a poetului.

Cu toate acestea, Nodier nu ajunge la concluzia că trebuie să te laşi întru totul în voia fluxului oniric. Între cele două principii ale vieţii noastre, el refuză să aleagă: deoarece omul „nu poate scăpa printr-o tangentă necunoscută de obligaţia de a accepta şi împlini condiţiile dublei sale firi", Nodier doreşte o stare care să ţină şi de una şi de alta „cam aşa cum ne-a dat-o creştinismul".

* * *

Nu există nicio operă mai importantă a lui Nodier în care visul nocturn să nu joace un rol. De la *Viziunea*, din 1806, trecând prin *Cele şapte castele ale regelui Boemiei*, *Visul de aur* şi *He lene Gillet* până la *Ines de las Sierras* (1837), visele de dragoste îşi reînnoiesc imaginile de o „voluptate inexplicabilă" pe care cel ce visează „nu îndrăzneşte s-o relateze". În *Lydie* şi în admirabila *Sărbătoare a Intrării în templu* (*La Neuvaine de la Chandeleur*), ultimele opere fantastice ale lui Nodier, visul se complică cu elemente religioase, amestecate în prima dintre aceste nuvele cu senzaţii de mângâieri de dragoste şi în a doua cu

eresuri populare: corespondenţele dintre visele a două personaje care se cunosc şi se iubesc după ce s-au văzut doar în vis, valoarea profetică a acestor viziuni nocturne.

Dar cele două capodopere ale lui Nodier împrumută din viaţa onirică lucruri mai subtile. În *Trilby*, trecerea de la starea de veghe la somn este atât de delicată, încât abia mai ştii dacă dorinţele lui Jeannie şi duioşiile spiriduşului ţin de o lume sau de cealaltă. Aceeaşi incertitudine planează şi asupra vinovăţiei tinerei luntraşe scoţiene; descoperind dintr-odată că visele ei sunt criminale, refuză să mai asculte de avertismentele solemne pe care i le dau şi propriul ei sentiment, şi predicile bătrânului pustnic. Această povestire de o graţie atât de încântătoare, cu muzica aceea extraordinară a priveliştilor sale ireale şi a toamnelor ca dintr-o ţară a minunilor, ascunde de fapt drama încă nerezolvată a lui Nodier. Senzaţia că a greşit, dorinţa de a se justifica, dar şi nevoia de a nu hotărî între apologia visului şi cea a moralei lucide însoţesc pe tăcute graţioasele evocări ale visului.

Zâna Firimiturilor, scrisă zece ani mai târziu, răspunde şi mai bine necesităţilor acestui „fantastic serios", care pentru Nodier consta în a dispreţui „adevărul", respectând însă „verosimilul şi posibilul". Prima lege a unei povestiri bune, adăuga el, e să se facă crezută, şi ca să izbuteşti trebuie să crezi tu însuţi. Nodier n-a respectat nicăieri mai bine ca în *Tina Firimiturilor* această lege. El credea în feeria pe care o inventa, fiindcă o inventa pentru propria lui folosinţă, pentru a înfăptui acea adâncire a suferinţelor personale ce avea să le confere valoarea salutară şi frumuseţea poetică a mitului.

Au fost analizate îndeaproape originile trăite ale acestei povestiri. Dar dincolo de semnificaţia ei psihologică, *Zâna Firimiturilor* exercită un farmec care ţine tocmai de faptul că opera depăşeşte aceste date şi le transportă până în acele străfunduri ale căror manifestări autentice, atât de rare, ne comunică o emoţie cu totul neobişnuită. Simbolurile acestei feerii sunt încărcate de un amestec de spaimă în faţa vieţii erotice şi de dorinţa de a atinge într-o zi o formă desăvârşită, oarecum imaterială. Fructul oprit se iveşte din nou sub diferite

aparenţe succesive, şi dorinţa unui soi de senzualitate castă se ascunde aici sub multiple măşti. Dorinţele criminale se înfăţişează sub chipul unui popor de câini, iar vinovăţia lui Michel, care nu l-a omorât decât în vis pe judecătorul cu cap de câine, îl duce până aproape de eşafod. Visul şi veghea se succed şi se prelungesc unul în celălalt în vis. Michel pescuieşte în nisip „o mulţime de prinţese, strălucind de farmece şi podoabe" care încep să danseze în jurul lui cântând într-o limbă necunoscută, atât de armonioasă, încât i se pare că o aude prin alt simţ decât auzul. Acest vis poate fi explicat psihologic: el transpune, eliminând elementul jenant, scena din ajun, când Michel, salvând din nisip o făptură, o recunoaşte brusc pe Zâna Firimiturilor cu cei doi dinţi uriaşi care-i sluţesc chipul. Dar acest pescuit din starea de yeghe are şi el caracterele visului, ca de altfel tot ce se referă la Zână.

Zâna Firimiturilor e în întregime vis şi totodată mit, tocmai pentru că toate amănuntele fac aluzie, în mod simbolic şi fără să fie nevoie de vreo explicaţie, la acele nelinişti dintâi ale făpturii care o fac să iubească şi în acelaşi timp să se teamă de bucuriile vieţii ca şi de evadarea în afara vieţii. Când fermecătoarea bătrână i-a dat un medalion, care se presupune c-o înfăţişează în tinereţe, eroul se cufundă în contemplarea portretului, şi bucuria pe care o are, cea mai minunată dintre toate, e că-şi simte viaţa cum *se transformă în ceva care nu mai eram eu*, *şi care mi-era mai drag decât mine*. Iată năzuinţa lui Nodier şi a făpturilor sale. Căci a avea conştiinţă de sine înseamnă a trăi în lumea în care domnesc greşeala şi pedeapsa, în care hotare precise şi jignitoare opresc desfăşurarea imaginaţiei; nu e de ajuns să te gândeşti la comori ca să le şi ai, şi se întâmplă să întâlneşti fiinţe care-şi bat joc de preţioasele bogăţii pe care credeai că le ai.

Astfel visul se dedublează ca şi zâna însăşi: Michel, încheind cu zâna o căsătorie castă, trăieşte în timpul zilei în preajma ei; dar în fiecare noapte, Belkiss, zâna întinerită din medalion, vine la el în vis şi-l copleşeşte cu mângâieri. Căsuţa lor devine un palat strălucitor, iar tânăra îndrăgostită care se aruncă în braţele lui Michel îi linişteşte scrupulele afirmând că ea e însăşi Zâna Firimiturilor.

Zâna Firimiturilor! (repetă tânărul tresărind, cuprins de un fior ciudat). Belkiss nu e capabilă să mă înşele, şi totuşi simt că eşti aproape la fel de mare ca şi mine – O! asta să nu te mire (spuse ea), căci *pot să mă lungesc cât vreau*.

— Părul ăsta cu bucle lungi care-ţi flutură pe umeri, Belkiss, Zâna Firimiturilor nu-l are!

— O! asta să nu te mire! căci nu-l arăt decât soţului meu!

— Cei doi dinţi mari ai Zânei Firimiturilor, Belkiss, eu nu-i mai văd între buzele tale fragede şi înmiresmate.

— O! asta să nu te mire! căci e o podoabă de preţ care nu se potriveşte decât cu bătrâneţea.

— Tremurul ăsta plin de voluptate, plăcerile aproape ucigătoare care mă cuprind în preajma ta, Belkiss, nu le cunoşteam în preajma Zânei Firimiturilor.

— Păi da, căci noaptea toate pisicile sunt negre…

Alături de aceste vise dătătoare de desfătări desăvârşite se continuă şi celălalt vis, acela din timpul zilei, când Michel trăieşte în preajma Zânei celei bune; aici e lumea opreliştilor, iar buna bătrână de care tânărul se leagă printr-o dragoste plină de duioşie dispare în spatele unei uşi zăvorâte, de fiecare dată când vrea să se apropie de ea. Zadarnic îl linişteşte ea în privinţa viselor în care i se arată Belkiss, şi-i făgăduieşte că vor reveni noapte de noapte, atât timp cât îi va rămâne credincios: el e tot neliniştit, neînţelegând încă identitatea celor două chipuri, până în ziua în care însăşi Zâna îl lămureşte.

În aceeaşi seară, Michel se strecoară în patul bătrânei, care îl respinge. Dialogul din vis se repetă însă: „Căci pot să mă lungesc cât vreau.

— Părul ăsta cu bucle lungi ţi l-ai ascuns până acum de toate privirile.

— O! Asta să nu te mire…”

În sfârşit are loc căsătoria: cele două lumi despărţite s-au întâlnit în sfârşit. Visul unui univers desăvârşit şi acela al unor obsesii vinovate se contopesc. Voluptatea nu mai e limitată de născocirile

somnului, ea e în sfârşit îngăduită, fără niciun sentiment vinovat, în realitate.

Bineînţeles, Zâna îl trimite pe Michel în căutarea mătrăgunei care cântă. izgonindu-l parcă din paradisul abia cucerit Dar nu e decât o încercare trecătoare; tânărul trebuie să accepte să se amestece în viaţa oamenilor, păstrându-şi neatinsă iubirea Fericirea nu-i va mai fi atunci luată. Ultimele pagini ale povestirii sunt pline de zeflemele la adresa oamenilor cumsecade care au pretenţia să le explice pe toate şi-l socotesc pe Michel drept nebun. Nodier e de partea lui Michel, a smintitului… făptură bună de aruncat sau făptură aleasă, *ca voi sau ca mine*, care trăieşte din născocire, din fantezie şi din iubire în ţinuturile cele mai pure ale inteligenţei. Nebun e acela care, ca Nodier însuşi, a renunţat „la nevoia deşartă de a le şti pe toate… singurul motiv care ne împiedică să ne bucurăm pe pământ de partea legitimă de fericire care ne e hărăzită”. Totul îl face să creadă că s-a născut „ca să se bucure de viaţă şi de imaginaţie fără să le cunoască taina”.

Nodier dobândeşte astfel, prin însăşi opera sa, alinarea neliniştilor: s-a împăcat cu imaginile obscure care-l bântuiau făcându-l să intre într-o feerie în care ele îşi pierd puterea răufăcătoare. Şi-o pierd numai cu condiţia să fie respectată taina care le înconjoară.

Calea pe care a urmat-o Nodier nu seamănă decât superficial cu cea a contemporanilor săi. El nu porneşte ca ei de la teama creaturii în faţa desfăşurării imperceptibile a vieţii în timp. El nu caută acea visare care răspunde spaimei metafizice prin senzaţia de anulare a timpului şi nu ajunge la acele contemplări fugitive şi fericite ale intemporalului. El simte în primul rând nevoia să fie ocrotit, să se afle în armonie cu îndoita viaţă care-şi urmează calea în el. Dar unde să găseşti armonia? Trebuie oare s-o ceri doar de la lumea visului şi a imaginilor când această lume se dezvăluie plină de oprelişti şi de primejdii? Poţi oare să speri s-o găseşti într-o viaţă adaptată doar la cerinţele sociale când această adaptare e minciună, iar imaginile lăsate în umbră devin şi mai primejdioase? Nu există rezolvare decât într-o aprofundare a visului care să ne pună din nou în contact cu sensul primordial al

spectacolelor lăuntrice şi care să le dea acea transparenţă a poveştilor şi a miturilor. Doar atunci, şi fără să mai căutăm vreo explicaţie a tainei, fără să dorim altceva decât simpla noastră bunăstare personală, ne vom găsi împăcaţi în chipul cel mai firesc cu viaţa exterioară. Doar trecând prin vis, înălţându-l în planul poeziei, vom izbuti să acceptăm viaţa.

III

Poetul e gonit din exil în exil, şi niciodată nu va avea un sălaş sigur.

MAURICE DE GUERIN

Trăim prea puţin înăuntrul fiinţei noastre, aproape nu trăim deloc. Ce a devenit acel ochi lăuntric pe care ni l-a dat Dumnezeu ca să vegheze fără încetare asupra sufletului nostru?... E închis, doarme; şi noi ne deschidem larg ochii pământeşti şi nu înţelegem nimic din natură, căci nu ne slujim de acel simţ care să ne-o dezvăluie, aşa cum se reflectă ea în oglinda divină a sufletului.

Dubla mişcare din aceste rânduri – care urmează în *Caietul Verde* al lui Maurice de Guerin imediat după un elogiu adus gândirii germane – defineşte admirabil nostalgia care l-a caracterizat să cobori în tine şi „să faci să-ţi coboare natura în suflet": a dorit şi a încercat acest lucru fără încetare, având certitudinea ca sufletul e „înzestrat cu o minunată însuşire de a oglindi". Dar acestei nostalgii îi corespunde o slăbiciune înnăscută care-l va împiedica să şi-o satisfacă într-adevăr şi care, la rândul ei, capătă un dublu aspect: aplecându-se, ca să-i contemple limpezimea.

asupra oglinzii lăuntrice şi percepând cu o rară claritate melodia tainică a aspiraţiilor profunde, el nu poate decât să întoarcă împotriva lui însuşi armele tăioase ale analizei. Un demon îl împinge să-şi ruineze extazul şi harul. Şi alt demon pune stăpânire pe el atunci când încearcă să regăsească acel contact cu natura care „ar zămisli o *voluptate de nespus*, o uluitoare dragoste de cer şi de Dumnezeu". Însăşi alegerea cuvintelor desemnează fatalitatea care-i interzice mereu lui Guerin să înţeleagă cu adevărat „limbajul intim" al naturii,

„frumuseţea care e veşnică şi-l implică pe Dumnezeu”: un demon al *voluptăţii* l-a făcut să se oprească la o contemplare plină de exaltare, să se spulbere în ceea ce e în jurul său, în loc să rămână cu faţa întoarsă în acelaşi timp spre centrul fiinţei sale şi spre lumina care se reflectă acolo.

Dintre aceste două obstacole care l-au împiedicat pe Guerin să progreseze pe cele două căi ale misticii pentru care era în egală măsură înzestrat, primul era în aparenţă – dar numai în aparenţă – cel mai de temut Violenţa aceasta îndreptată împotriva lui însuşi, inteligenţa aceasta ce se silea să sfărâme rarele miracole de echilibru la care ajungea viaţa sa lăuntrică, i-a prilejuit lui Guerin momente pline de cruzime: el. care cu puţin înainte, regreta atât de mult că trăim puţin înăuntrul nostru, exclama după aceea: „Mizeria mea interioară creşte, nici nu mai îndrăznesc să privesc înăuntrul meu”. Meritându-şi numele de *Beautontimorumenos*, pe care şi l-a dat înainte de Baudelaire, el mărturiseşte chinul la care se condamnă.

Puţin îmi pasă de imaginaţia mea care a vrut să călătorească prin văzduh ca broasca ţestoasă; îmi batjocoresc cu dragă inimă pretenţiile, deşi timide, care crapă de ciudă; îmi iau peste picior cu multă voluptate superbul meu cu care se împotriveşte zadarnic împunsăturilor sarcasmului lăuntric; mă muşc ca scorpionul pe jăratic ca să sfârşesc odată mai repede.

Întreaga viaţă lăuntrică a lui Guerin e alcătuită din asemenea suişuri şi coborâşuri, al căror ritm ne-a izbit la un Karl Philipp Moritz, ca şi la un Tieck sau un Brentano: la toţi acei care, îmbinând pornirea spre plăcerile imaginaţiei cu o excesivă nevoie de introspecţie, sunt pentru ei înşişi cei mai de temut duşmani. Ei nu pot să schimbe mişcarea care-i duce de la exaltare la descurajarea totală, de la nesfârşita dilatare a eului la o îngrozitoare închircire. Guerin ştia acest lucru atunci când îşi rezuma viaţa la o „alternare de impulsuri şi de renunţări, de elanuri ale imaginaţiei şi descurajări sufleteşti, de vise nebune de prea multă înflăcărare şi răceală descurajantă”. Şi-şi analiza aceste accidente cu o precizie ieşită din comun.

Sufletul mi se strânge şi se închirceşte ca o frunză atinsă de frig; se retrage în propriul lui centra, a renunţat la toate poziţiile din care putea să contemple. Puţine sunt accidentele lăuntrice atât de temut pentru mine ca această îngustare pe care o suferă fiinţa după o dilatare extremă. În această condensare sunt prinse şi condamnate la inactivitate însuşirile cele mai vii, elementele cele mai neliniştite, cele mai mobile, dar fără să fie paralizate, fără să li se micşoreze viaţa: toată impetuozitatea lor e limitată şi constrânsă odată cu ele. Tescuite şi îngrămădite, se luptă între ele, şi toate împreună luptă împotriva limitelor. Atunci nu mai am de la viaţă alt sentiment decât o enervare surdă şi adâncă. amestecată cu zguduiri: e fermentarea atâtor elemente deosebite care se încălzesc şi se înăcresc în contactul acela silit, încercând şi iar încercând să irumpă. Toate însuşirile care mă puneau în comunicare cu lumea din afară, cu depărtările, toţi aceşti strălucitori şi credincioşi vestitori ai sufletului care merg încoace şi încolo fără încetare, de la suflet la natură şi de la natură la suflet, sunt închişi înăuntru, iar eu rămân izolat. În afara oricărei participări la viaţa universală. Ajung asemenea unui infimi, cu toate simţurile paralizate, singuratic şi excomunicat din natură.

Nimeni, după părerea mea. n-a găsit cuvinte atât de concrete şi ritmuri atât de suple ca să evoce viaţa ascunsă a sufletului, să-i urmărească şi cele mai fine mişcări şi să zugrăvească atât de delicat luminile succesive care transformă de la un moment la altul priveliştile lăuntrice. De pildă, clipa în care durerea slăbeşte ca să se înalţe, timide, voci încurajatoare, a fost prinsă de Guerin cu toată fineţea unui pictor care surprinde exact culorile ivirii zorilor.

Când suferinţa s-a îndepărtat şi viaţa rămâne palidă, slăbită, dar încrezătoare, simţind o calmă voluptate la ultimele resentimente ale răului care se sting, chiar şi sufletul cel mai rezervat e înclinat spre acele discursuri prelungite şi cam nesigure, amestecate cu amintiri dureroase şi cu nenumărate proiecte surâzătoare. Primele raze de mulţumire care se reîntorc în existenţă vin încărcate de galeşe vise şi blânde şi confuze imagini, ca tot atâţia atomi care plutesc înăuntrul lor.

Această stare e mai scumpă sufletului decât sănătatea. În asemenea clipe, din diferitele pani ale fiinţei mele. ca de pe o câmpie liniştită sub un cer cenuşiu şi fără nicio mişcare a norilor, se înalţă un freamăt potolit, senin al unei vieţi ce se întoarce de departe. E freamătul produs de gândurile mele care, ieşind din toropeala lor dureroasă, forfotesc uşor, cuprinse de o sfioasă bucurie, şi încep să-şi depene amintirile şi speranţele. Alteori, fiindcă se trezesc mai încet, nu aud în mine în aceste ceasuri de pace decât nişte foşnete uşoare şi rare, ca într-o pădure unde păsările dorm sus pe crengi. Astăzi, eliberate de povara lor, ele vorbesc rând pe rând, liniştite, despre durerile îndurate. Aşteaptă viaţa, viitorul, sosirea succesivă a misterelor existenţei, întărindu-se unul pe altul prin elocvenţa încurajărilor lăuntrice, sau tac din când în când, ca să asculte clocotul torentului tainic de înţelepciune care curge pe sub mai multe vieţi, ca acele torente care străbat mănăstirile.

Sufletul mi-a fost primul orizont. E mult de când îl tot privesc. Văd cum urcă din străfundul fiinţei mele aburii ce se înalţă de acolo ca dintr-o vale adâncă şi care nu dobândesc o formă decât la voia întâmplării; năluci de nedescris care suie domol şi fără întrerupere.

Sunt stăpânit de fascinaţia puternică pe care o exercită asupra sufletului, ca şi asupra organelor, trecerea monotonă şi neîntreruptă a oricărui lucru rătăcitor, şi de aceea ochii mei nu pot să se întoarcă nici măcar o clipă de la ce văd.

Această meditaţie plină de vâsare nu e nici cea a lui Jean-Jacques legănat de apele lacului, nici cea a lui Nodier aplecat asupra lumii imaginilor lăuntrice. Guerin se lasă purtat de mişcarea valurilor dinăuntrul său, iar „nălucile" lui nu sunt primejdioşii locuitori ai unui regat crepuscular. Această „circulaţie misterioasă a gândirii în părţile cele mai vii ale sufletului", el o compară într-alt loc cu un somn magnetic în care. sub vălul ce acoperă viaţa fizică, sufletul e „mult mai viu decât în starea de veghe şi de activitate firească".

El străpunge întunericul des, dincolo de care vede limpede anumite taine sau se bucură de viziunile cele mai blânde; stă de vorbă

cu năluci, i se deschid porţile unei lumi miraculoase…

Voluptatea… venea din mişcarea treptată, armonioasă, lent cadenţată a celor mai intime facultăţi ale sufletului meu, care se dilatau într-o lume de vise şi gânduri, un fel de viziune, cred eu, cu umbre nedesluşite şi fugare ale frumuseţilor celor mai tăinuite ale naturii şi ale puterilor ei divine.

Atingem aici natura specifică a visării lui Guerin, alcătuită din ritmuri lăuntrice, din umbre fugare şi din certitudinea că aceste fantasme corespund unei taine care e a întregului univers. Guerin suferea pentru tot ce era efemer în clipele acelea de desăvârşită armonie; dar fără încetare a încercat să le regăsească. Puţini au fost aceia care au acordat atâta încredere eficacităţii imaginilor: cuvântul imaginaţiei era pentru el „numele vieţii lăuntrice, denumirea colectivă a celor mai frumoase facultăţi ale sufletului, a acelora care îmbracă ideile cu podoaba imaginilor ca şi a acelora care, întoarse spre infinit, cugetă fără încetare asupra invizibilului şi îl închipuie în imagini de origine necunoscută şi de o formă inefabilă”.

Geniul lui Guerin stă în primul rând în perceperea freamătului sufletesc şi a bruştelor izbucniri de lumină sau de întuneric care-l năpădesc rând pe rând. Această sensibilitate extraordinară la cele mai mărunte şi mai tainice şoapte e însoţită însă de o suferinţă neîncetată. „Poezia” se îndepărtează adesea, şi după plăcerea nepăsării totale urmează chinul neputinţei de a-şi reveni şi a se orienta. „Nu eu îmi cârmuiesc gândirea”. Ea nu are altă călăuză decât un neobosit instinct de fugă în afara locaşului comun, ca şi cum libertatea s-ar afla în evadare, iar adevărul la capătul unui drum fără sfârşit uneori crede că poezia dispărută îl cheamă, *găsind o lume mai bună dincolo de întuneric*, *căci azi toate speranţele mi le-am pus în nepătruns*.

A-ţi pune toate speranţele în „nepătruns” nu e oare unul dintre gesturile esenţiale ale acestui romantism lăuntric al cărui curent secret încercăm să-l urmărim? Nu e oare acesta, cu toată deosebirea care subzistă între voinţa magică a unuia şi pasivitatea totală a celuilalt, şi năzuinţa lui Novalis?

Ba chiar mai mult: fiecare dintre textele *Caietului Verde* în care apare tema melodiilor profunde i-o adaugă pe aceea a acordului lor cu marea simfonie a naturii. Şi aici. la cea de-a doua treaptă a extazelor sale, Guerin, aproape singurul dintre romanticii francezi, are un sentiment al vieţii cosmice care-l apropie de germani. Fragmentul din *Caietul Verde* din 10 decembrie 1834, despre imaginaţie, se încheie cu o nouă descriere a reveriei gueriniene.

Ca un copil în călătorie, spiritul meu zâmbeşte fără încetare frumoaselor ţinuturi pe care le vede în el însuşi şi pe care niciodată nu le va vedea în altă parte. Locuiesc împreună cu elementele lăuntrice ale lucrurilor, o pornesc în sus pe razele stelelor sau pe firul râurilor până în *mijlocul zămislirii lor*. Natura mă primeşte în cel mai dosnic dintre lăcaşurile ei divine, *în punctul de plecare al vieţii universale*; acolo descopăr cauza mişcării şi *aud primul cânt al fiinţelor în toată prospeţimea lui*. Cine nu s-a pomenit privind cum aleargă pe câmpie umbra norilor de vară? Nici eu nu fac altceva când scriu aceste rânduri. Privesc cum aleargă pe hârtie umbra închipuirilor mele, fulgi rari, măturaţi fără încetare de vânt Aşa e şi natura gândurilor mele şi a tuturor bunurilor mele intelectuale; un pic de abur plutitor ce va să se destrame. Dar aşa cum aerul condensează emanaţiile apelor şi se umple de nori frumoşi. Închipuirea mea pune stăpânire pe evaporaţiile sufletului, le strânge, le dă ce formă vrea ea şi le lasă în voia suflului tainic ce străbate prin orice inteligenţă…

Ceea ce te izbeşte în acest text armonios este simţul obârşiei şi nevoia de a se întoarce până acolo; acest simţ, pe care spiritul francez în mod obişnuit îl ignoră, e atât de familiar sufletului germanic, încât germana, până şi în limbajul cotidian, se slujeşte din plin de prefixul *Ut* –, prin care desemnează starea originară, primordială a lucrurilor, a fiinţelor şi a ideilor. Aceasta e una dintre deosebirile esenţiale care despart gândirea, chiar banală, a latinului de a germanicului, ca şi poezia sau cultura lor cea mai înaltă. Cu o pornire firească de a vedea viaţa şi orice lucru în *devenirea*, în evoluţia lui, germanul izbuteşte să reconstituie cursul metamorfozelor neîncetate şi să contemple starea

originară, singurul moment de puritate, de nemişcare, sustras timpului şi analog cu ceea ce va fi după sfârşitul timpurilor. Francezul, puţin obişnuit să observe devenirea, dispus mai degrabă să reţină din orice lucru *fiinţa* lui permanentă, va fi mai puţin ispitit să opună scurgerii nesfârşite a vieţii un stadiu primordial de care să se lege o nostalgie.

Această nostalgie, Guerin o avea în el încă din copilărie, şi sentimentul „acestei vieţi care ţâşneşte dintr-o fântână nevăzută şi umflă vinele universului" e adesea însoţit la el de ideea propriei sale naşteri la viaţă. Voluptatea de a se întoarce până la originile cosmice seamănă foarte bine cu cealaltă desfătare dragă lui Guerin, pe care o dă amintirea ţării natale, a primilor ani, a senzaţiilor dintâi. „Reînnoirea *înfăţişării primordiale a lucrurilor*, a fizionomiei pe care le-ai descoperit-o odată cu primele priviri" e pentru el „una dintre cele mai duioase reacţii ale copilăriei în decursul vieţii".

Să descoperi lumea în prospeţimea ei dintâi sau să regăseşti în tine însuţi prospeţimea primului contact plin de uimire cu lumea: aceste două gesturi sunt unul şi acelaşi, şi anume chiar ţelul Poeziei. Să te afli dintr-odată în faţa spectacolelor zilei şi ale nopţii ca şi cum nu le-ai fi văzut niciodată, oare nu tocmai asta încearcă imaginea nouă, metafora, nu asta înseamnă să creezi lumea în fiece clipă? De aici această impresie a unui univers în continuă născare pe care atât de des ţi-o lasă poezia modernă: tocmai din faptul că însuşi poetul se naşte la o viziune nouă chiar în momentul în care cuvintele o reţin. Sau, în termenii lui Claudel, el co-naşte lucrurilor.

La Guerin, acest dar de evocare a devenirii îi e întotdeauna hărăzit limbajului. Viaţa cosmică apare surprinsă în mişcările ei cele mai infime. El e poetul clipelor fugitive, al luminilor efemere şi al vieţii atomilor.

Tăcerea mă-nfăşoară, totul tinde spre repaus, doar pana mea tulbură poate somnul vreunui atom viu, adormit în îndoiturile caietului, căci ea îşi face micul ei zgomot scriind gândurile astea deşarte. Şi atunci mai bine să se oprească: căci tot ce scriu eu, be-am scris şi ce voi scrie n-o să preţuiască niciodată cât somnul unui atom

E aici exprimată renunţarea la sine, nevoia de aneantizare în faţa vieţii naturii, de contopire cu ea, care a fost dintotdeauna primejdia cea mai mare pentru Guerin. După ce, la 3 martie 1833, îi mai cerea încă extazului cosmic să-l facă „să simtă *aproape fizic* că trăim din Dumnezeu şi întru Dumnezeu", la puţin timp după aceea nu-şi va mai dori decât plăcerea de „a se simţi în acelaşi timp floare, verdeaţă, pasăre, cântec, prospeţime, elasticitate, voluptate, seninătate". Din nou ar vrea să se identifice cu fenomenele aproape imperceptibile ale naşterilor şi creşterilor.

Sămânţa care încolţeşte împinge viaţa în două sensuri contrarii; puful o porneşte în sus, iar radicula în jos. Aş vrea să fiu insecta care se fixează şi trăieşte în radicula. M-aş aşeza în cel din urmă vârf al rădăcinilor şi aş contempla acţiunea puternică a porilor care aspiră viaţa; aş privi cum trece viaţa dinăuntrul moleculei fecunde în porii care, ca tot atâtea guri, o trezesc şi o atrag cu chemări melodioase. Aş fi martorul iubirii de nespus cu care se azvârle ea spre fiinţa pe care o cheamă şi al bucuriei fiinţei. Aş asista la îmbrăţişările lor.

Proza din *Centaurul*, una dintre puţinele opere cu adevărat dionisiace ale literaturii franceze, izbuteşte să cuprindă cu o miraculoasă suplеţe şi cele mai mici curbe ale vieţii cosmice care străbate corpul omenesc şi-l scaldă în undele ei infinite. În tinereţe, Centaurul nu mai avea uneori în toată fiinţa lui alt sentiment decât „acela al creşterii şi al treptelor vieţii care-i urcau în suflet". Pe neaşteptate, stând nemişcat după ce galopase nebuneşte prin păduri, simţea cum clocoteşte viaţa în el.

Şoldurile mele însufleţite luptau cu valurile de care erau apăsate lăuntric şi gustau în furtuni voluptatea pe care doar ţăranul mării o ştie, de a ţine închisă, fără să scape nimic, o viaţă ajunsă în culmea ei şi plină de mânie.

Tot aşa, în *Bacanta*, Aello. pradă suflării lui Dionysos, se înalţă treaptă cu treaptă până la extaz. În timp ce urcă muntele şi ziua înaintează cu mersul ei regulat în vârf, când se lasă seara, e cuprinsă în sfârşit de linişte; dar nu e pacea unei contemplări spirituale, e o linişte

asemeni nemişcării marilor stejari, hrăniţi de pământ, cu faţa spre soare. „Rămânând nemişcată”, Aello, în extaz, primeşte „viaţa zeilor ce trece” prin ea. Totuşi, tânăra bacantă care ascultă această povestire „nici acum nu-l cunoaşte pe zeu”; suflul beţiei n-a atins-o; va trebui ca durerea s-o pregătească pentru iniţiere: şarpele, „pe care mâna nu-l putea recunoaşte”, dar de care ea „se simţea străbătută din cap până-n picioare”, va trebui… încolăcindu-se şi mai tare, să-i prindă în sân o muşcătură îndelungată”. Şi atunci va veni pacea, preludiu al sosirii zeului.

Astfel, experienţa lui Guerin duce mereu la disoluţie, la pierderea voluptuoasă de sine. Are însă câteva pagini în care pe neaşteptate reuşeşte să concentreze motivul iniţierii prin durere, şi în acea *Meditaţie la moartea Mariei*, care este capodopera sa, izbuteşte să lege laolaltă tot ce era în el: dorinţa de a se întoarce la obârşii, nevoia de identificare cu dansul atomilor, năzuinţa spre un cult secret care să-i făgăduiască nemurirea sufletului; şi chiar chinul analizei îşi face auzită nota

Durerea a cărei înaintare o descrie săvârşeşte minunea de a da un centru acestei făpturi care se asemuia pe sine cu o frunză tremurătoare, mişcătoare şi slabă. Amărăciunea pe care o încearcă la moartea doamnei de la Morvonnais îi redă pentru câtva timp o anumită orientare.

În timp ce elementul greoi şi grosolan al durerii se duce odată cu lacrimile şi cu toate semnele de mâhnire care izbucnesc la început, partea pură, spirituală şi într-adevăr trainică se retrage în fundul sufletului, fără zgomot, fără emoţia simţurilor, ca să sălăşluiască acolo până la sfârşit, în reculegere şi de veghe.

Aşezată în centrul substanţei spirituale, în punctul viu şi fecund de unde îşi iau avânt gândurile, gusturile şi capriciile, unde ideile, pasiunile, obişnuinţele, dragostea pentru anumite înfăţişări ale frumosului şi ale adevărului îşi înfig rădăcinile lor lungi, datorită originilor ea poate dispune de toată viaţa lăuntrică şi poate conduce sufletul, precum Dumnezeu lumea, datorită ştiinţei şi stăpânirii

primelor principii.

O adevărată muncă se săvârşeşte, pentru a-i îngădui sufletului o nouă concentrare: dispare o viaţă, în timp ce se înalţă alta, mai puternică, şi invadează câmpul conştiinţei. Transformându-şi amărăciunea în obiect al cugetării, Guerin o porneşte pe urmele prietenei pierdute „pe tainice şi întunecoase poteci". Ca s-o găsească trebuie să urce acum *până la izvoarele fiinţei*, să se smulgă din închisoarea personalităţii sale temătoare şi plină de dorinţi", retrasă undeva în sine, şi să se înalţe la contemplarea marilor legi ale vieţii şi morţii, în care orice făptură îşi are locul său.

O chemare puternică şi tainică îmbie elementele cele mai vii ale materiei să se formeze, ca să se desfăşoare în jurul unui punct anumit Pline de iubire, ele se constituie şi se orânduiesc în cea mai strânsă unire. Această îmbrăţişare arzătoare a elementelor e viaţa oricărei forme în genere, fie că închide înăuntrul ei un organism, fie că, lipsită de mişcare lăuntrică, va fi căpătat o viaţă insensibilă, sau mai curând organismul indisolubil al nemişcării. Forma e fericirea materiei, veşnica îmbrăţişare a atomilor ei beţi de dragoste. În unirea lor, materia se bucură de ea însăşi şi se beatifică. De aceea sufletul, biată moleculă de inteligenţă, despărţit de unitatea spiritelor, contemplă prin simţuri, cu atâta nesaţ, forma cea fericită. În lumea de aici sufletul e condamnat la spectacolul voluptăţii.

Astfel, pe faţa pământului, toate se leagă şi se dezleagă. Legea vieţii e un acord însufleţit şi vesel, legea morţii un acord plin de melancolie care-l acompaniază. Corul fiinţelor îşi potriveşte paşii după această melodie.

Cu ea năzuieşte Guerin să fie în armonie, în acest „flux şi reflux al vieţii universale" vrea el să se scalde din nou. Lovit de moartea unei fiinţe iubite, el va face din doliu punctul de pornire al unei ascensiuni spirituale: nu ca Novalis. ca să ajungă la un adevărat extaz mistic; nici ca Nerval, ca s-o transfigureze pe femeia iubită dându-i chip de înger mediator. Ci ca să încarce cu o trainică valoare şi ca să-şi justifice arzătoarea dorinţă de disoluţie. Natura e spiritualizată prin prezenţa

difuză a Mariei, şi dorinţa de i-a o regăsi pe moartă dă pe neaşteptate un alt înţeles comuniunii cu viaţa din jur.

Durerea mea ascunsă va trăi pretutindeni cu mine. Nu mai eşti a naturii, ai părăsit punctul din spaţiu pe care-l ocupai în chip vizibil, dar, devenind spirit pur. ai umplut totul N-am să mai găsesc oare mireasma amintirii tale ascunsă în ierburi şi vibraţiile vocii tale blânde răspândindu-se şi punând tainic în mişcare antenele vreunei flori neştiute sau puful de pe vreo frunză sălbatică?... Pentru mine eşti mare precum natura; întinderea vizibilă s-a umplut în ochii mei cu lumina amintirii tale.

Meditaţia se sfârşeşte cu amintirea magnific evocată a unei lungi plimbări cu Maria pe ţărmul oceanului.

În mijlocul acestui spectacol mă duc de obicei pentru ca gândurile s-o pornească pe ieşirea asta strâmtă pe unde visele noastre se înalţă în lumea în care locuieşti, ca un firicel de fum nedesluşit

Acolo spiritul meu se desface tăcut ca şi seara şi te înfăşoară, pe tine şi marile întrebări, în umbrele unui tainic cult

Opera lui Guerin ocupă un loc unic în literatura franceză. E singura. Înainte de marile viziuni ale lui Hugo. care a făcut să răsune. În romantism, vocea beţiei cosmice. Pe cât se îndepărta Nodier în urmărirea imaginilor şi înălţarea lor la planul mitului de visarea preromantică, pe atât de deosebit e Guerin în ceea ce-l priveşte: nu pentru că a amestecat, ca Nodier, în meditaţia sa figuri din viaţa cea mai intimă, ci pentru că, mai mult decât un individ preocupat de sentimentele sale, el a fost făptură omenească confruntată şi amestecată cu viaţa universului, un suflet aproape lipsit de istorie şi a cărui biografie nu e altceva decât continua variaţie a unui ritm. Pentru el parcă n-ar exista nimic altceva decât contactul cu undele vieţii universale şi clipele când, simţindu-se scos din această armonie, revine la spaimă.

În clipa în care scriu, cerul e minunat, natura respiră brizele proaspete şi pline de viaţă, lumea se învârte – melodios, şi printre toate aceste armonii circulă ceva trist şi speriat: spiritul omului,

neliniştit de toată această ordine pe care n-o înţelege.

IV

O clipă eliberată de ordinea timpului l-a recreat în noi, ca s-o simtă, pe omul eliberat de ordinea timpului.

PROUST

Oricare ar fi nuanţele care deosebesc reveriile lui Rousseau, Senancour, Guerin (la care s-ar putea adăuga cea a lui Amiel), ele corespund toate unei aceleiaşi nostalgii a făpturii la strâmtoare în închisoarea ei individuală, însetată de nemărginire, dornică să găsească o cale de comunicare cu universul. De-a lungul întregului secol al XIX-lea reapare aceeaşi dorinţă: suferind de limitele sale, omul doreşte să scape de timp. Dar în cursul diferitelor experienţe. Încercările de disoluţie a eului duc la o nouă nelinişte: eul sfârşeşte prin a se îndoi de propria sa coerenţă lăuntrică, prin a nu se mai cunoaşte decât împărţit într-un şir de clipe fără unitate profundă. Personalitatea se disociază şi se fragmentează la nesfârşit

De la acest moment al experienţei romantice purcede meditaţia lui Proust. Fiinţa care trăieşte în timp nu mai găseşte niciun] centru în jurul căruia să-şi poată organiza propria-i unitate. Privindu-şi trecutul apropiat şi îndepărtat, el vede cum acţionează „euri" multiple şi eterogene, ale căror morţi şi resurecţii nu pot fi prin nimic prevăzute. Există oare o lege care cârmuieşte aceste intermitenţe? Şi cine-mi garantează că faptele şi sentimentele mele de ieri sunt chiar faptele şi sentimentele aceluia care-mi închipui că sunt astăzi?

De la această îndoială porneşte Proust, şi întreaga lui operă descrie drumul lung care din etapă în etapă îl duce la un răspuns de ordin mistic: la o nouă afirmare a unităţii eului sprijinită numai pe dovezi afective. Personajul său principal caută rând pe rând în iubire, în prietenie, în artă, în viaţa socială, certitudinile care să-i îngăduie să creadă că în sfârşit atinge o realitate. Nicăieri nu găseşte vreun semn care să-i îndreptăţească această credinţă.

Dar de-a lungul întregii sale existenţe, câteva scurte clipe îi dau un fel de fior electric, absolut inexplicabil: madlena înmuiată în ceai,

trei copaci zăriţi pe câmp, clopotniţele din Martainville.

zgomotul unei linguriţe izbindu-se de o farfurie, toate aceste senzaţii diferite şi banale i se par timp de câteva secunde încărcate de o tainică semnificaţie. Audiţia unei fraze muzicale produce acelaşi efect De fiecare dată, o neobişnuită *senzaţie de realitate* stârneşte în el o zguduire afectivă, ivirea bruscă a unei emoţii, ca şi cum această clipă l-ar fi pus în sfârşit în comunicare cu realitatea inaccesibilă.

O lungă meditaţie şi repetarea unor avertismente asemănătoare îi arată în cele din urmă drumul. Tot căutând ceea ce face misterul acestor clipe, Proust descoperă în fiecare dintre ele o asemănare cu o clipă din propriul său trecut Brusc, epoci pe care ani de zile le despart se găsesc apropiate; în timp ce memoria conştientă nu putea să stabilească nicio legătură între ele, reminiscenţa inconştientă, evocată de întoarcerea unei senzaţii, săvârşeşte miracolul. Ceea ce ţinea de fragmentarea timpului este smuls din existenţa sa de atom, creându-se o legătură între aceste puncte care în conştiinţa lui Proust nu erau atrase unul spre altul prin niciun magnetism.

Strania senzaţie de plăcere neliniştită, care însoţea aceste clipe, se poate acum explica: ea stabilea, cu ajutorul unor amintiri nedesluşite, o unitate între lucruri care n-aveau niciun fel de unitate.

Experienţa lui Proust, făcută sub controlul unei inteligenţe extraordinar de lucide, dar şi în ambianţa lăuntrică a unui adevărat poet. e într-adevăr credincioasă liniei romantismului: nu numai pentru că răspunde nostalgiei fiinţei care doreşte să scape de timp, dar şi pentru că se sprijină pe un sentiment de natură mistică. S-ar putea afirma fără paradox că Proust e cel mai mistic dintre marii visători moderni: dorinţa de a depăşi durata nu determină la el dispersiunea. ci căutarea pătimaşă a unui centru, a unei unităţi lăuntrice. Şi. ca să se călăuzească în această căutare, el acordă încredere unor revelaţii ce nu pot fi controlate de raţiune: aceasta construieşte ulterior edificiul certitudinilor dobândite, dar nu ea creează materialele. Pe acestea le împrumută dintr-o lume care e aceea a intuiţiei imediate, a unui fel de extaze, de „prezenţe” lăuntrice.

Desigur, suntem departe de magia cosmică a romantismului. Dar suntem mai aproape decât s-ar părea de magia lui poetică. Căci – şi prin aceasta demersul spiritului proustian seamănă cu demersul mistic – certitudinea inclusă în senzaţia de realitate îi inspiră lui Proust hotărârea de a-şi scrie opera: adică de a căuta să dea naştere, prin evocarea verbală, prin forţa cuvintelor îmbinate, acelor întâlniri ale unor momente despărţite prin timp care trezesc plăcerea şi a căror întoarcere frecventă conţine în ea însăşi dovada unităţii noastre interioare. Opera de artă, aşa cum o concepe Proust, e dictată de o cerinţă metafizică. Acela care o înfăptuieşte intră în stăpânirea elementelor unui dat temporal, şi, prin magia metaforei care apropie ceea ce era depărtat, transpune aceste elemente pe planul unei realităţi mai vaste.

O oră nu e doar o oră, e un vas umplut cu parfumuri, sunete, proiecte şi climate. Ceea ce noi numim realitate e o anumită legătură între senzaţiile şi amintirile care ne înconjoară simultan… legătură unică pe care scriitorul trebuie s-o regăsească pentru ca să înlănţuie o dată pentru totdeauna în fraza sa cei doi termeni diferiţi Poţi înşira la nesfârşit într-o descriere obiectele care figurau în locul descris; adevărul nu va apărea decât în clipa în care scriitorul va lua două obiecte deosebite, va stabili legătura între ele… şi le va include în inelele necesare ale unui stil frumos, sau chiar, ca şi viaţa atunci când, apropiind o calitate comună a doua senzaţii, va desprinde esenţa lor unindu-le una cu cealaltă pentru a le sustrage contingenţelor timpului, într-o metaforă, şi le va înlănţui prin legătura indescriptibilă a unei îmbinări de cuvinte.

* * *

În această căutare a unei certitudini metafizice, visul joacă un rol corespunzător etapelor succesive ale întoarcerii la unitatea persoanei. În momentul neliniştii şi al îndoielii, atunci când Proust demonstrează fără milă pluralitatea a ceea ce considerăm în mod obişnuit că este eul nostru, visul pune la îndemâna analizei sale un ajutor de preţ. În *Familia Guermantes*, o evocare somptuoasă şi exactă

a priveliştilor visului, una dintre cele mai frumoase muzici pe care le-a inspirat vreodată feeria nocturnă se sfârşeşte printr-o meditaţie asupra continuităţii eului, în care apare deja tema salvatoare a memoriei.

Pe pereţii întunecaţi ai acestei camere care dă spre vise, şi unde lucrează fără încetare uitarea amărăciunilor de dragoste care întrerupe adesea şi destramă, printr-un coşmar plin de tulburi amintiri, munca în grabă reîncepută, atârnă, chiar după ce te-ai trezit, amintirile din vise, dar atât de înnegurate, încât deseori nu le zărim pentru prima oară decât abia după-amiază, când le izbeşte raza unei idei asemănătoare; unele, armonios de limpezi chiar şi în timp ce dormeai, au devenit însă atât de greu de recunoscut, încât, nerecunoscându-le, nu putem decât să le redăm cât mai repede pământului, ca pe nişte morţi intraţi prea repede în descompunere sau ca pe nişte obiecte atât de stricate, aproape praf făcute, încât nici restauratorul cel mai îndemânatic n-ar putea să le mai dea o formă.

— Lângă grilaj se află cariera unde somnurile cele adânci vin şi-şi caută substanţele care îmbibă capul cu o tencuială tare pe care, ca să-l trezească pe cel ce doarme, propria lui voinţă e silită, chiar într-o dimineaţă de aur, s-o izbească cu puternice lovituri de secure, ca un tânăr Siegfried. Şi mai încolo se află coşmarurile despre care medicii pretind prosteşte că ar fi mai obositoare decât insomnia, când de fapt, dimpotrivă, acestea îi îngăduie celui care gândeşte să scape de atenţie…

Uneori nu auzisem nimic, fiind cufundat într-un somn din acelea în care cazi ca într-o gaură de unde eşti foarte fericit să fii scos puţin după aceea, greoi, supraalimentat, digerând tot ce ţi-au adus, precum nimfele care-l hrăneau pe Hercule, acele sprinţare puteri vegetative care sunt şi mai active în timp ce dormim.

Asta e ceea ce se numeşte un somn de plumb; e ca şi cum ai fi devenit tu însuţi, timp de câteva clipe după ce un astfel de somn a încetat, un simplu om de plumb. *Nu mai eşti nimeni*. Şi atunci de ce, căutându-ţi gândul, personalitatea aşa cum cauţi un obiect pierdut,

sfârşeşti prin a-ţi regăsi propriul tău eu mai curând decât pe oricare altui? De ce, când începi din nou să te gândeşti, nu se întrupează o altă personalitate decât cea anterioară în noi. Nu se ştie ce determină alegerea şi de ce, dintre milioanele de fiinţe omeneşti care ai putea să fii, pui mâna exact pe aceea care erai în ajun. Ce ne călăuzeşte când a fost într-adevăr o întrerupere (fie că somnul a fost complet, fie că visele au fost cu totul deosebite de noi)? *A fost într-adevăr moarte*, ca atunci când inima a încetat să bată şi când prin tragerea ritmică a limbii suntem readuşi la viaţă… Reînvierea la deşteptare – după acest binefăcător acces de alienare mintală care e somnul – seamănă probabil, de fapt, cu ceea ce se întâmplă când regăseşti un nume, un vers, un refren uitat *şi poate că învierea sufletului de după moarte poate fi concepută ca un fenomen de memorie*.

Nu e vorba aici decât tot de o întrebare: visul ne întrerupe viaţa şi poate fi invocat de acela care tot mai e preocupat de distrugerea ideii banale a unităţii eului Dar la celălalt capăt al operei proustiene, în clipa certitudinilor dobândite, valoarea pozitivă a visului vine ca o confirmare în plus a indiciilor multiple şi convergente care-i redau persoanei un centru spiritual. Nu numai, precizează Proust, pentru că visele ar fi în sine un semn foarte sigur al acestei unităţi, dar ele sunt dintre acele senzaţii, acele metafore uriaşe care, alăturând pe neaşteptate fragmente îndepărtate ale realului, ne previn că între ele poate exista o legătură profundă.

…Poate că şi prin jocul lor formidabil cu Timpul mă fascinaseră pe mine Visele. Nu văzusem oare adesea într-o noapte, într-un minut dintr-o noapte, vremuri foarte îndepărtate, izgonite la distanţe uriaşe unde aproape că nu mai puteam deosebi nimic din sentimentele pe care le aveam pe atunci, cum se năpustesc asupra noastră cu toată iuţeala, orbindu-ne cu strălucirea lor, ca şi cum, în locul palidelor stele pe care le credeam, ar fi fost nişte avioane uriaşe, făcându-ne să căpătăm din nou tot ce ele conţinuseră pentru noi, dându-ne emoţia, şocul, strălucirea vecinătăţii lor imediate, care şi-au reluat, de îndată ce ne-am trezit, distanţa parcursă miraculos, făcându-ne să credem, pe

nedrept de altfel, că erau unul dintre modurile de a regăsi Timpul pierdut?

* * *

Uriaşa simfonie proustiană, în care deosebim astfel câteva elemente romantice, nu e totuşi pe de-a dreptul în tradiţia visătorilor pe care i-am însoţit până acum în extazele lor. La fiecare dintre ei, o neliniște metafizică determină refugiul în visare, dar la niciunul – cu excepţia lui Nodier – expresia poetică n-a depăşit mărtu-l risirea directa a experienţei. Proust, dimpotrivă, atinge marea poezie şi-i acordă magiei o încredere pe care n-o întâlnim la cei care înaintea lui au încercat să scape de timp. Dar în această profesiune de credinţă în artă, el însuşi şi-a recunoscut alţi înaintaşi, tocmai aceia care ne vor apărea ca iniţiatorii noii poezii franceze: Gérard de Nerval şi Baudelaire, poeţi ai reminiscenţei şi ai „senzaţiei transpuse". Şi într-adevăr, tocmai la această secretă tradiţie, nervaliană, baudelairiană, rimbaldiană, ne duce cu gândul acea pagină luminoasă în care se rezumă actul de credinţă al lui Proust Căci oare ţelul acestei poezii nu e a cuprinde viaţa, adevărata viaţă în unitatea şi în acelaşi timp în originalitatea ei? Ca un răspuns la întrebările conştiinţei romantice, estetica lui Proust e într-o minunată armonie cu alte voci, şi în pagini ca cele din *Timpul regăsit*, cel care mult timp a fost luat drept memorialist sau psiholog se arată ca unul dintre marile genii contemplative ale vremii noastre.

Măreţia adevăratei arte, spre deosebire de aceea pe care domnul de Norpois ar fi numit-o un joc de diletant, consta în a regăsi, a reposeda, a ne face cunoscută acea realitate de care trăim departe, de care ne depărtăm din ce în ce pe măsură ce cunoaşterea convenţională cu care o înlocuim devine tot mai groasă şi mai impermeabilă, acea realitate pe care riscăm să murim fără a fi cunoscut-o, şi care e pur şi simplu *viaţa noastră*, *viaţa cea adevărată*, *viaţa în sfârşit*, *descoperită şi limpezită*, *în consecinţă singura viaţă trăită cu adevărat*, acea viaţă care, într-un fel, sălăşluieşte în fiecare clipă în toţi oamenii ca şi în artist Dar ei n-o văd, căci nu încearcă să şi-o limpezească. Şi astfel

trecutul le e încărcat de nenumărate clişee care rămân inutile pentru că inteligenţa nu le-a *developat*. Să reintrăm în posesia vieţii noastre, ca şi a vieţii celorlalţi; căci stilul pentru scriitor, ca şi pentru pictor, nu e o problemă de tehnică, ci de *viziune*… Numai prin artă putem ieşi din noi, putem şti ce vede altul din acest univers care nu e acelaşi cu al nostru şi ale cărui privelişti ne-ar fi rămas tot atât de necunoscute ca şi cele care există probabil în lună. Mulţumită artei, în loc să vedem o singură lume, a noastră, o vedem multiplicându-se, şi câţi artişti originali există, tot atâtea lumi avem la dispoziţia noastră, mai deosebite unele de altele decât cele care se rostogolesc în infinit şi care, la multe secole după ce s-a stins focarul de unde emanau, fie că se numea Rembrandt sau Ver Meer, ne trimit lumina lor aparte.

CAPITOLUL XVIII

Naşterea poeziei

Visul e o haină ţesuta de cine şi cu o mireasmă încântătoare.

NERVAL

I

Dacă Senancour îşi trăgea din experienţa onirică magia involuntară a unei arte simboliste, estetica modernă îi datorează lui Nerval revelaţii de o importanţă cu totul deosebită. Proza din *Aurelia* şi cele câteva sonete din *Himere* ţin de o poezie care n-are seamăn în istoria literaturii franceze: nu numai prin alegerea şi folosirea cu desăvârşire nouă a cuvintelor, imaginilor, aluziilor, cât mai ales prin atitudinea scriitorului în faţa operei sale şi prin speranţele pe care i le încredinţează, cu totul deosebite de ceea ce văzusem până la el. Fără îndoială că Nodier încercase să transfigureze şi să transpună pe planul mitului, valabil şi emoţionant pentru orice făptură omenească, imaginile lăuntrice care îl obsedau şi accidentele destinului său neobişnuit Dar nu izbutise decât cu ajutorul unei ignorante necesare, păstrând instinctiv inconştienţa în care se afla cu privire la propria lui faptă. La Nerval, dimpotrivă, efortul săvârşit ca să-şi „dirijeze visul veşnic în loc să-l îndure" e un efort deliberat; toată măreţia din *Aurelia* stă în conştiinţa crescândă a acestei lupte şi în intervenţia din ce în ce

mai vădită a voinţei. Această operă, cu care nicio alta nu poate fi comparată, e cel mai strâns legată de existenţa autorului ei din câte există: departe de a se mărgini la spovedania, la descrierea celor petrecute, opera devine, pentru că aşa vrea Nerval, însuşi locul unde i se hotărăşte soarta. Fraza, cuvântul, purtătoare ale unei uriaşe meniri, nu sunt scrise prea târziu, pentru a povesti; poetul a făcut din ele instrumentul cu ajutorul căruia a hotărât să „forţeze porţile mistice… ce ne despart de lumea nevăzută".

Nenorocirea a căzut pe capul unei fiinţe, întrupându-se în aventura cea mai simplu omenească: într-o „iubire nedesluşită şi fără speranţă, pentru o artistă". Această poveste banală se transformă însă curând în ochii săi într-un „şir de evenimente logice" care nu se leagă numai de existenţa sa efemeră, ci şi de soarta sa de făptură pământească, asemeni oricărei alte făpturi. Accidentele unei vieţi capătă de la sine o valoare simbolică şi fac să ţâşnească din sânul lor veşnica întrebare a omului neliniştit de legăturile sale cu realitatea nemijlocită şi cu alte spaţii. Faptele care s-au desfăşurat în timp îl previn că o parte din el însuşi e în legătură cu altceva decât timpul, şi-l fac să-şi amintească că poate trebuie să-şi recunoască origini mai îndepărtate decât cele ale naşterii pe pământ, să se preocupe de izbânzi mai importante decât cele de pe lumea asta. Curând – şi cum să nu te gândeşti la Novalis? – *ceva religios* se amestecă în iubirea lui profană ca să-i „imprime caracterul de veşnicie". Părăsindu-şi individualitatea, femeia iubită şi pierdută evoluează lent spre chipul îngerului mijlocitor.

Dar înainte de a fi scopul pe care şi-l propune scriitorul, această alunecare spre mit începe prin a se înfăptui fără voinţa lui: ca o adevărată invazie, imaginile veşnice se substituie irezistibil perceperii „normale" a realităţii trăite. Şi Nerval trăieşte ca o sfâşiere atroce a fiinţei sale această dublă existenţă, pe planul evenimentelor individuale şi pe cel al destinului general care i se impune. El se supune acestei alegerifatale care-l hărăzeşte să îndure toată greutatea sorţii omului. Încetul cu încetul, ceea ce crede că nu e decât propria sa

viaţă îi scapă, dar parcă pentru a-i aparţine mai mult încă: nu însă micului cerc al anilor săi pe pământ, ci acelui „eu" mai puţin cunoscut, care nu-şi cunoaşte marginile. Cu toate acestea, el se întreabă cu groază cărui fapt îi datorează dezvăluirea neaşteptată a abisurilor fiinţei. De ce tocmai el? De ce nu oricare altul? Sentimentul nedesluşit al greşelii comise începe să-l hărţuiască, iar teama aceasta la rândul ei se încarcă încet-încet cu o semnificaţie pe care nu o avusese de la început o clipă, el a conceput-o în limitele experienţei individuale, presupunând că nu şi-a îndeplinit vreuna dintre datoriile la care-l supunea iubirea. Dar curând intuiţia greşelii intră şi ea în ciclul neliniştii esenţiale: nu cumva însăşi existenţa e un păcat? Prima parte din *Aurelia* se termină cu sentimentul celei mai profunde disperări, exprimat printr-o splendidă şi tragică imagine: „Umbrele mâniate fugeau scoţând strigăte şi desenând în aer cercuri fatale, ca păsările la apropierea furtunii".

Totuşi, chiar în fundul prăpastiei. speranţa va renaşte: n-or fi oare aceste nefericiri care-i sunt trimise un semn al îndurării divine? Iar omul nu poate oare, în loc să se lase în voia celor care vor să pună stăpânire pe el. să le stăpânească el la rândul lui.

transformând astfel nenorocirea inexplicabilă într-un şir de încercări al căror sfârşit să fie iertarea? strigătul de revoltă împotriva nedreptăţii sorţii fusese înfiorător.

Şi dacă întâmplarea care te loveşte nu îngăduie căinţa? Şi dacă eşti adus într-o stare de febră, de nebunie? Dacă ţi se astupă poarta mântuirii?

Dar eroica redresare pe care o săvârşeşte partea a doua a operei îl va smulge pe Nerval din aceste întunecimi. El se va strădui din toate puterile să merite mântuirea: numai acceptând că nenorocirile lui au un sens, colaborând la clarificarea acestui sens şi transpunând totul din lumea cea de toate zilele în veşnicia mitului, va izbuti el să smulgă iertarea

Astfel se explică aparenta incoerenţă cronologică a povestirii din *Aurelia*; dispreţuind înlănţuirea lor întâmplătoare, momentele unei

vieţi întregi se aşază în funcţie de semnificaţia lor comună. Un fel de memorie atemporală, analoagă celei din vis, dă drept punct de pornire al unui întreg destin clipa de criză, şi chiar copilăria lui Gerard de Nerval, transformată de această perspectivă deosebită, pare ulterioară întâmplărilor de la vârsta matură, de la care primeşte acum o nouă culoare.

* * *

Transfigurarea propriei sale vieţi într-un mit care să cuprindă întreg destinul semenilor săi; conştiinţa tot mai limpede a legăturii care există între rezolvarea dramei metafizice şi sfârşitul chinurilor personale; nevoia de a învinge ameninţarea morţii prin cucerirea mistică a luminii finale: iată valoarea, întreită şi totuşi unică, pe care Nerval o dă încercării sale de a-şi „dirija visul".

Şi cum să nu fi căpătat problema visului această amploare extraordinară la o fiinţă care se simţea năpădită de neaşteptate fluxuri de imagini şi care era făcută să trăiască îndoit tot ce i se întâmpla: să trăiască pur şi simplu, cum facem cu toţii, şi să retrăiască, prin memorie şi scris, ca să prindă valoarea de simbol?

Astfel, *Aurelia* este, în două sensuri deosebite, o operă onirică: mai întâi pentru că visul constituie aici, împreună cu veghea, un tot de nedespărţit şi continuu. Apoi pentru că poemul descrie în acelaşi timp cucerirea mântuirii şi dobândirea lentă a darurilor visului. Calea mântuirii e paralelă cu calea cunoaşterii. Rezolvarea conflictelor, împlinită prin vis, se transmite vieţii reale; mai întâi însă a trebuit să se recunoască eficacitatea visului. Una dintre ultimele pagini din *Aurelia* precizează această evoluţie.

Am prins astfel curaj pentru o îndrăzneaţă încercare. M-am hotărât să opresc în loc visul şi să-i cunosc secretul.

— De ce, mi-am spus, să nu forţez o dată aceste porţi mistice, înarmat cu toată voinţa pe care o am, şi să-mi domin senzaţiile în loc să le îndur? E oare cu neputinţă să supun această himeră care mă atrage şi mă înfricoşează, să impun o lege acestor duhuri ale nopţii care se joacă cu raţiunea noastră? Somnul ocupă o treime din viaţa noastră. El

e alinarea amărăciunilor din timpul zilei sau amărăciunea plăcerilor lor; niciodată n-am simţit însă că somnul ar fi un repaus. După o amorţeală de câteva minute, *o nouă viaţă* începe, eliberată de condiţiile timpului şi ale spaţiului şi fără îndoială *asemănătoare aceleia care ne aşteaptă după moarte*… Din clipa aceea m-am străduit să caut sensul viselor mele, şi această nelinişte se revarsă şi asupra gândurilor pe care le aveam în starea de veghe. Am crezut că înţeleg că există o legătură între lumea din afară şi cea lăuntrică…

Valoarea extraordinară pe care o acordă Nerval visului apare aici în toată claritatea, cu aspectele ei atât de diverse: visul e în primul rând ceea ce se înţelege îndeobşte prin acest cuvânt, imaginile din timpul somnului. Aceste imagini constituie însă o altă viaţă, plină de ameninţări şi de ispite, în care scăpăm condiţiilor terestre: ceea ce putem simţi în el „încă de pe acum" este prefigurarea vieţii veşnice. Atât numai că pentru ca abisurile lăuntrice să capete această importanţă excepţională trebuie să-i *forţăm* porţile; căci în starea noastră obişnuită, această lume – pe care azi am numi-o lumea inconştientului – nu ne apare în toată puritatea ei. „Lipsa de atenţie sau dezordinea spiritului", continuă Nerval, falsifică raporturile dintre cele două realităţi, şi astfel se explică „ciudăţenia anumitor scene, asemeni imaginilor schimonosite ale obiectelor din realitate care se mişcă pe o apă tulburată".

Toate acestea dovedesc o cunoaştere directă, şi percepută cu o uimitoare sinceritate, a relaţiilor dintre cele două jumătăţi, diurnă şi nocturnă, care alcătuiesc împreună continuitatea fiinţei noastre. Se vede însă aici şi o asimilare a lumii onirice la o realitate transcendentă, asimilare care e rezultatul unui efort îndelungat al lui Nerval ca să înlocuiască accidentele vieţii sale cu „credinţele salvatoare". Pe bună dreptate şi-a încadrat el întreaga confesiune între două afirmaţii prea puţin diferite de această credinţă, din care face astfel ideea centrală a operei. Primele fraze din *Aurelia* o spun cu o solemnitate neobişnuită.

Visul e o a doua viaţă, N-am putut pătrunde fără să mă cutremur pe aceste porţi de fildeş sau de corn care ne despart de *lumea*

nevăzută. Primele clipe ale somnului sunt imaginea morţii; o toropeală nedesluşită ne cuprinde! gândirea, şi e cu neputinţă să hotărăşti clipa exactă când „eul" *îşi continuă sub*] *o altă formă existenţa*. E o hrubă nedesluşită care se luminează puţin câte puţin şi unde se desprind din umbră şi din noapte chipurile pale, imobile şi grave, ale* morţilor care sălăşluiesc în limb. Apoi tabloul se încheagă, o lumină nouă se aşterne şi face să joace arătările acestea stranii: lumea spiritelor se deschide în faţa noastră.

Mişcarea care duce la aceste afirmaţii începe prin izbucnirea, îndurată pasiv, a ceva care se abate asupra lui Nerval şi care, din nenorocire în nenorocire, ajunge să pună pe de-a-ntregul stăpânire pe el. Dar în clipa când să fie doborât, el are un gest de revoltă. Voinţa lui se redresează, şi toată partea a doua povesteşte lupta acestei voinţe pentru a izbândi, pentru a pune stăpânire pe ceea ce o stăpânea: până la înflorirea luminii.

Visele şi viziunile (Nerval nu face totdeauna deosebirea) din prima parte marchează o progresivă „revărsare a visului în viaţa reală": totul capătă un dublu aspect, fără ca memoria să piardă vreodată un amănunt sau logica să pară ştirbită. Între cele două lumi se stabileşte o continuitate, neliniştitoare şi inexplicabilă. Transportat în viziuni plăcute, Nerval încearcă părerea de rău] după existenţa sa de toate zilele; dar, reîntors la aceasta, e disperat că a pierdut paradisul. Visul şi viaţa sunt două lumi între care omul se zbate, atras în egală măsură spre una şi spre cealaltă. În starea obişnuită, aceste două lumi sunt despărţite, iar straniul începe în povestirea nervaliană exact în clipa în care peretele despărţitor nu mai e ermetic închis. Mai întâi neliniştit, Nerval se lasă curând în voia unui soi de plăcere pe care i-o dă această trecere uşoară dintr-un plan într-altul.

Pentru mine, singura deosebire între veghe şi somn era că în cea dintâi totul se transfigura în ochii mei; fiecare persoană din preajma mea părea schimbată, obiectele materiale erau înconjurate de un fel de penumbră care le modifica forma, iar jocurile de lumină, îmbinările de culori se descompuneau, trezindu-mi un şir statornic de impresii care

se legau între ele şi a căror probabilitate visul, mai desprins de elementele exterioare, o continuă.

Apoi, deosebirea dintre cele două lumi e pentru el din nou perceptibilă; dar departe de a se bucura, el suferă din cauza asta. În inima visului, conştiinţa apropiatei căderi în cealaltă realitate îl răneşte. Fisura largă care îi desparte cele două jumătăţi ale vieţii nu mai are aspectul ei normal. Acest sentiment creşte după anumite vise din care îşi trage certitudinea nemuririi viitoare. De acum încolo nu mai e despărţit de cei pe care i-a iubit decât de ceasurile zilei, şi „le aşteaptă pe cele ale nopţii într-o dulce melancolie".

În clipa marii disperări, când îşi închipuie că a săvârşit o greşeală faţă de memoria Aureliei, îşi întreabă somnul: dar visul îi răspunde prin imagini sângeroase, prin apariţia dublului şi printr-o legătură tot mai izbitoare cu întâmplările din starea de veghe. Nerval nu se mai gândeşte la explicaţiile pe care îndeobşte le socotim prea simple şi care admit că visul îşi alcătuieşte scenele din elemente reale păstrate în memorie: logica deosebită pe care şi-a şi însuşit-o l-a condus la certitudinea că lumea închipuirii e tot atât de reală ca şi cealaltă. „Nu ştiu cum să explic că, în ideile mele, întâmplările pământeşti puteau să coincidă cu cele din lumea supranaturală; asta e mai uşor să *simţi* decât s-o spui limpede". Aşa cum bănuieşte, evidenţa pe care o invocă acum nu mai e evidenţa logică, şi de acum încolo toate demersurile spiritului său vor porni de la aceste intuiţii nemijlocite.

De vreme ce lumea viselor este reală şi acolo atingem chiar sfera nemuririi, Nerval îşi ia ca sarcină să ajungă, încă de pe acum, până la toate câte i le oferă visul din lumea de dincolo. Pasivitatea cu care asistase la spectacolul viselor va fi urmată de efortul de cucerire.

Mi-am folosit toate puterile *voinţei* ca să pătrund şi mai mult taina de pe care ridicasem câteva văluri. Visul îşi bătea deseori joc de strădania mea şi n-aducea decât chipuri schimonosite şi trecătoare.

Partea a doua este în întregime dominată de această hotărâre de a învinge, de a coborî până în abisurile visului ca să aducă de acolo comorile lui: „Cu această idee pe care mi-o făcusem despre vis, că el îi

deschide omului *o comunicare cu lumea spiritelor*, speram… încă mai speram". Toate întâmplările hotărâtoare se petrec în vis. Dar ca să terminăm – şi acesta e semnul izbânzii – ceea ce dobândeşti în vis e asigurat şi pentru viaţa în starea de veghe, ca în *Elixirele Diavolului* a lui Hoffmann, care îi plăcea atât de mult lui Nerval. Certitudinile şi făgăduielile dobândite în universul spiritual, luminos de acum înainte, rămân aceleaşi şi pentru lumea terestră în care Nerval coboară din nou, împăcat

*

* * *

Universul viselor din *Aurelia* e populat în întregime de simboluri provenind din straturi foarte diferite: imagini din propria sa viaţă, mituri şi poeme din toate timpurile încorporate substanţei i sale şi formând împreună un fel de lume submarină, foarte apropiată de suprafaţa şi gata să răzbată până la ea la cea mai mică chemare. I se arată din bou privelişti din copilărie; strămoşii lui Gerard se adună ca să-l întâmpine şi să vegheze asupra sorţii sale. Coboară în cetăţi fabuloase, numai terase şi scări uriaşe, în care se mai păstrează puritatea vârstelor dintâi. Nostalgia după desăvârşirea de la începuturi îi inspiră majoritatea viselor fericite, însoţită însă mereu de sentimentul dureros că această vârstă de aur nu e făcută pentru făpturi ca noi: fiinţele din vis rostesc ameninţări, îl previn pe intrus că semeaţă lui faptă e interzisă; pe neaşteptate, ideea reîntoarcerii necesare în lumea terestră străbate visul şi-i distruge armonia. Sau divinităţile care se arată se prăbuşesc jalnic, pierzându-şi aripile, rămânând doar cât un bust* inert, culcat la poalele unui zid în ruină!

Ca şi la Jean Paul şi Hugo, sentimentul originilor e însoţit în acelaşi timp de acela al copilăriei pierdute şi al neliniştitoarei viziuni a haosului în care toate lucrurile sunt în stadiul de a se naşte, de fuziune continuă, de învălmăşeală neîncetată. Exista o ciudată înrudire între ceea ce a văzut Jean Paul cu ajutorul viselor sale provocate şi ţinuturile vulcanice pe care Nerval le-a străbătut în visele lui. Aceeaşi prăpastie săpată în globul pământesc trece pe lângă focul central şi venele

incandescente pe care le desenează în măruntaiele telurice fluviile de metal topit

Totuşi, la Nerval, a cărui expresie pare atât de modestă şi de sobră în delicateţea ei, în comparaţie cu orgiile lui Jean Paul sau Hugo, locuitorii de vază ai visului capătă o semnificaţie mitică mai bine definită, în locul unei făpturi omeneşti înconjurate de arătări menite s-o înspăimânte sau s-o liniştească vezi în acest univers cum au loc marile certuri dintre zei.

Mai văd, pe un vârf de munte scăldat de ape, o femeie părăsită care strigă, cu părul despletit, zbătându-se împotriva morţii. Accentele ei jalnice erau mai puternice decât zgomotul apelor… Oare a fost ea salvată? Nu ştiu. Zeii, fraţii ei, o condamnaseră; dar deasupra capului strălucea Luceafărul de seară care-şi revărsa pe fruntea ei razele aprinse… Pretutindeni murea, plângea, se sfârşea chipul plin de suferinţe al Mamei celei veşnice.

Visele din a doua parte din *Aurelia*, la început întunecate şi deznădăjduite, îşi schimbă încetul cu încetul culorile; totodată, personajele înfricoşătoare şi îndurerate din primele viziuni lasă locul unui şir de mijlocitori binefăcători. Apare însăşi Aurelia, dar dispare înainte de a-i acorda iertarea cerută din tot sufletul; apoi o femeie necunoscută îi aduce învinuiri lui G6 rar & Curând însă, într-o livadă plină de încântare, paradis scăldat într-o „lumină blândă şi pătrunzătoare", cel care visează se simte „cufundat într-o minunată beţie" văzând că i se arată zeiţa în care se îmbină toate chipurile ocrotitoare din clipele sale de speranţă, şi care îi spune:

Sunt tot una cu Maria, tot una cu mama ta, aceea pe care tu ai iubit-o dintotdeauna sub toate formele. Cu fiecare din încercările tale, mi-am scos câte una din măştile cu care-mi acopăr trăsăturile, şi curând mă vei vedea aşa cum sunt…

Apoi, „primul vis plin de încântare" aduce din nou divinitatea, care vine să-i anunţe iertarea Fecioarei. Şi totul se sfârşeşte cu minunatele vise şi nesfârşitele armonii care pregătesc apariţia plină de strălucire a lui Mesia, învingătorul Morţii, urmat de Mediatoarea.

O! cât e de frumoasă marea mea prietenă! E atât de mare, încât iartă lumii, şi atât de bună, încât m-a iertat şi pe mine. Noaptea trecută se culcase în nu ştiu care palat, şi nu puteam să ajung până la ea Calul meu roib ca focul nu mă mai asculta Frâiele rupte îi fluturau pe spinarea asudată, şi am avut mult de furcă să-l împiedic să nu se culce la pământ în noaptea asta… marea mea prietenă s-a ivit alături de mine pe iapa ei albă cu valtrap de argint Ea mi-a spus: „Curaj, frate! căci e ultima etapă". Şi cu ochii ei mari cerceta aprins zarea, şi lăsa să-i plutească în aer părul lung îmbibat cu parfum de Yemen…

O, Moarte! unde îţi este izbânda, de vreme ce Mesia învingător călărea între noi? Veşmântul îi era de hiacint şi pucioasă, iar încheieturile, ca şi gleznele picioarelor, străluceau de rubine şi diamante. Când nuiaua lui uşoară atinse poarta de sidef a noului Ierusalim, pe toţi trei ne-a potopit lumina… Atunci am coborât printre oameni ca să le aduc fericita veste.

Mă întorc dintr-un vis nespus de dulce: am revăzut-o pe cea pe care o iubisem transfigurată şi plină de strălucire. Cerul s-a deschis în toată slava sa, şi am citit acolo cuvântul *iertare* scris cu sângele lui Iisus Christos.

Operă eroică şi uimitoare sub nemărginita curtoazie şi încântătoarea duioşie a tonului, *Aurelia* se sfârşeşte cu o izbândă: Nerval ajunge la rezolvarea propriei sale drame; iar iertarea îi cuprinde pe toţi oamenii, şi iată că drama oricărei făpturi îşi găseşte astfel calea împăcării. Pe deasupra, acest poem atât de bogat implică şi o idee a cunoaşterii şi a poeziei, idee ce se desprinde treptat şi conduce la această afirmaţie:

Orice s-ar întâmpla, cred că închipuirea omului n-a născocit nimic neadevărat, în lumea asta sau în altele, şi nu mă puteam îndoi de ceea ce *văzusem* atât de limpede…

Trebuie să vorbeşti despre idei pure şi sănătoase ca să ai vise logice. Ia seama la lucrurile necuviincioase care sperie duhurile cele bune şi atrag divinităţile fatale. *Când visele îţi sunt logice*, *ele sunt o poartă deschisă*, din fildeş sau corn, *spre lumea din afară*.

Aici se înţelege adevăratul sens al acestei încrederi pe care o avea Nerval în vise; vedea în ele un mijloc de a descoperi: nu numai de a se descoperi pe sine, dar şi de a cunoaşte realitatea supremă. Depăşind stadiul subiectivismului, care nu e decât expresie lirică, revărsare, mărturisire a sentimentelor personale, coboară în el însuşi până în „infern", până în ţinuturile cele mai adânci, cele mai aproape de centru, unde misticul ajunge în sfârşit la singura experienţă valabilă. Visul e unul dintre mijloacele care ne stau în putere şi ne îngăduie să scăpăm de conştiinţa individului închis în el însuşi.

Cei care se încumetă la aceste explorări lăuntrice aduc de acolo opere neobişnuite şi trainice care păstrează de la autorul lor nu fiinţa lui accidentală şi pieritoare, ci esenţa, figura sa mitică. Ei încearcă să ajungă la planul profund în care se desfăşoară nu atât propria lor istorie pământeană, cât soarta lor veşnică. Şi ca şi misticul, ei plătesc scufundarea în noapte cu distrugerea propriei lor fiinţe.

Operele acestea îmbracă însă în acelaşi timp şi caracterul acela „simbolic" şi aluziv care va caracteriza în curând toată poezia postbaudelairiană. Sursa lor fiind visul, din care s-a inspirat un om ce crede în realitatea lumii imaginare, ele procedează tot ca şi visul, după nişte metode cu totul deosebite. Poetul care chiar în actul creaţiei poetice încearcă să prindă frânturi din propria lui soartă (sau fragmente din realitatea invizibilă, ceea ce e acelaşi lucru) nu-şi va alege cuvintele şi imaginile supunându-le vreunei legi de inteligibilitate asupra căreia s-ar fi înţeles cu ceilalţi muritori de rând: el alege acele sonorităţi şi aluzii, chiar pentru el de neînţeles, care-i trezesc undele nemărginite ale unei emoţii revelatoare: vreo floare, vreo culoare, un nume al lui Dumnezeu, silabă chiar, pe care o asociere cu amintirea cu totul personală a unei clipe alese le va încărca pentru el de o valoare afectivă. Se pare că mai întâi doar pentru el; dar dacă e un adevărat vrăjitor şi dacă urmează cu toată sinceritatea acele şocuri lăuntrice determinate în orice om de anumite imagini, minunea se va săvârşi, iar cititorul *va şti* că poemul îi vorbeşte de o realitate profundă.

Sonetele lui Nerval, despre care chiar el scria că „şi-ar pierde farmecul dacă ar fi explicate, *presupunând că ar fi cu putinţă aţa ceva*”, sunt cele mai frumoase exemple de asemenea poezie:

Eu sunt nemângâiatul, sunt văduvu-ncruntat Prinţ al Acvitaniei cu tumu-n ruinare: Mi-e singura stea moartă şi luthu-mi constelat Melancolia poartă pe veci, un negru soare.

În noaptea mormântală, tu, ce mai mângâiat, Redă-mi Pausilipe, Italia, a ei mare şi floarea ce-o plăcuse ăst suflet dezolat şi viaţa ce cu roza se-mbină-n sărutare.

Amorul sunt sau Phoebus? Lusignan sau Biron? Mi-e fruntea de sărutul Reginei roşie încă; Visat-am unde-noată sirena-n gol de stâncă.

Trecui în două rânduri ne-nvins prin Acheron: Pe-a lui Orfeus liră cântând, mereu-nainte cu ţipetele zânei, suspinurile sfintei.1

Multe elemente care intră în aceste poeme au o legătură lesne de descoperit cu episoade din viaţa lui GeYard de Nerval sau cu lecturile ori preocupările lui preferate: *Melancolie* de Dürer, steaua urmărită în *Aurelia*, aventuri napolitane evocate în *Octavia*. Dar valoarea poetică a acestor elemente scoase din străfundul unui trecut emoţionant e atât de mare, încât nu mai e de niciun

1 Traducere de Mircea Demetriad, din *Poezia noastră parnasiană*, antologie critică de N. Davidescu, Fundaţia regală pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1943.

folos să le cunoaştem originea exactă. Intrate în universul poemului, ele acţionează prin ele înseşi, şi analiza biografică n-ar putea să adauge nimic însuşirilor lor magice.

Trebuie oare să ne mirăm că între anumite pagini din *Aurelia*, inspirate de amintiri ocultiste şi estetica lui Baudelaire din *Corespondenţe* există o adâncă analogie, care depăşeşte simplele concordanţe de vocabular? Cum e de pildă fragmentul următor, care ne aduce aminte şi de anumite teze îndrăgite de Hugo în timpul exilului:

Din momentul în care m-am încredinţat că sunt supus unor încercări de iniţiere sacră, o forţă de neînvins a pătruns în spiritul meu.

Mă consideram un erou ce trăieşte sub privirea zeilor, totul în natură căpăta noi înfăţişări, şi glasuri tainice ieşeau din fiecare plantă, arbore sau animal, din cele mai umile insecte, pentru a mă preveni şi a-mi da curaj. Graiul celor care mă însoţeau avea misterioase întorsături al căror sens îl înţelegeam, obiectele fără formă şi fără viaţă se potriveau şi ele cu socotelile din mintea mea; – din combinaţii de pietricele, din figuri alcătuite din unghiuri, crăpături sau deschizături, din frunze decupate, *din culori*, *miresme şi sunete* vedeam ivindu-se armonii până atunci necunoscute.

— Cum de am putut, îmi spuneam, să trăiesc atâta timp în afara naturii fără să mă contopesc cu ea? Totul trăieşte, totul se mişcă, *totul e numai armonie*; razele magnetice emanate din mine şi din ceilalţi străbat fără nicio piedică lanţul nesfârşit al lucrurilor create; *e o reţea străvezie care acoperă lumea* şi ale cărei fire libere ajung din aproape în aproape până la planete şi stele. Captiv pe pământ deocamdată, stau de vorbă cu corul astrelor, care ia parte la bucuriile şi durerile mele.

Oricine-ai fi, *ai frică-afundâ*ndu-*te-n abisuri*, S-*atingi măcar în treacăt zadarnicele vise*.

O, *adieri*! *în noapte de adieri ai teamă*!

Te poartă, *unde*?

— Acelea ce spre un vis te cheamă

Devin un vis chiar ele şi, *jără vini cuprinse*.

Se surpă-n stolul negru de forme neatinse!”

VICTOR HUGO

Primii ani ai celui de-al doilea imperiu au fost martorii apariţiei, printr-o ciudată coincidenţă, a celor trei opere capitale, sursa

1 Traducere de Ionel Marinesca întregii poezii moderne: *Aurelia* şi *Himerele* lui Nerval, care nu pot fi despărţite, *Florile Răului* şi, în sfârşit, poemele mitice ale lui Hugo. La fel de izolaţi, trei vizionari îşi urmăreau visele. Cu toate deosebirile dintre soarta şi climatul lor interior, aceste trei monumente ale aventurii omeneşti rămân în ochii noştri cele trei culmi poetice ale secolului al XX-lea – cărora Rimbaud le va adăuga, douăzeci de ani mai târziu, *Un anotimp în infern*. Dintre

toate aceste coborâri în infern, aceea a lui Hugo a rămas cea mai puţin băgată în seamă; înăbuşită de faima celorlalte opere ale sale, ea trebuit să aştepte, ca să fie înţeleasă, împlinirea marii revoluţii poetice din Franţa prin poezia lui Nerval, Baudelaire şi Rimbaud. Întinsele mituri din *Dumnezeu* şi *Sfârşitul lui Satana*, nu sunt totuşi de altă esenţă profundă decât toată opera lui Hugo de mai înainte; gesturile cele mai caracteristice ale spiritului său sunt aceleaşi de la primele culegeri şi până la profeţiile sociale din ultimii ani. Câteva mişcări, senzaţii şi imagini, mereu aceleaşi se regăsesc de la un capăt la celălalt al îndelungatei sale fecundităţi. Ele vor căpăta un sens deosebit pe măsură ce poetul va deveni creator de religie; iar contrastele dintre umbră şi lumină, dintre elanul fără margini şi căderea în abisuri, contraste cu desăvârşire fizice la început, slujind pentru zugrăvirea spectacolelor de pe pământ sau a variaţiilor sentimentului subiectiv al existenţei, se vor încărca în cele din urmă cu valori din ce în ce mai mitice sau vor reflecta o contemplare întoarsă spre alte spaţii. Dar datul iniţial, fondul de imagini şi de senzaţii, va rămâne neschimbat în nemărginita bogăţie a percepţiilor lui Hugo, câteva imagini-cheie formează centre spre care poetul revine, târât parcă de un magnet irezistibil. Cititorul familiarizat cu opera sa izbuteşte să le ghicească de departe apropierea şi cunoaşte clipa în care desfăşurarea poemului va ajunge în mod fatal la anumite culori, mai ales cenuşiul, negrul şi alburiul, sau la anumite obiecte, giulgiuri, nori, aştri; el ştie că va răsuna izbucnirea trompetelor, tunete şi râsete formidabile, că vor trece răsuflări înfierbântate, îngheţate sau călduţe şi că, în cele din urmă, halucinaţia cea mai intensă, vor pluti în gol capete, chipuri înspăimântate, ochi rătăciţi, prin toate colţurile universului. În tot haosul ăsta de bucăţi smulse din natură, de lucruri fără nume şi vâscoase, pulberi impalpabile, substanţe ce nu pot fi apucate şi lipsite de greutate te fac să te simţi tot timpul la limita dintre universul material şi cine ştie ce altă lume.

Se pot urmări, de-a lungul a treizeci-patruzeci de ani, metamorfozele unora dintre aceste imagini, ca şi acea muncă lăuntrică

prin care ele capătă când aspectul cel mai grotesc şi mai întortocheat cu putinţă, când o limpezime şi o graţie imaterială. Aşa se petrece – ca să luăm un exemplu întâmplător legat de romanticii germani – cu imaginea orbitei goale din fundul cerului, împrumutată mai întâi de Hugo din *Visul* lui Jean Paul, care, trăind în străfundurile lui subterane, reapare sub nenumărate forme ori de câte ori poetul era înfricoşat de obsesia absenţei lui Dumnezeu. Apărută încă din 1834 în *Cântecele Amurgului*, reînviată desigur prin imitaţia lui Nerval, în *Christos pe Muntele Măslinilor*, după coşmarul lui Jean Paul, această imagine se potrivea prea bine cu una dintre neliniştile profunde ale lui Hugo ca să nu trăiască o existenţă bogată şi variată în poemele lui de exil; ea se opune fără încetare – şi, lucru ciudat, acest contrast, subliniat de Jean Paul într-o primă ciornă pe care am citat-o, a fost estompat în viziunea publicată – imaginii clasice a ochiului lui Dumnezeu deschis în spaţiu. Omul rău şi omul necredincios nu zăresc decât „chipul nedesluşit şi sumbru şi ochiul aţintit al lui Dumnezeu". Pentru ei, „pleoapa închisă" a mormântului „se deschide peste o gaură goală şi un ochi crăpat". Un tăgăduitor, un doctor răzvrătit, „strică cutele cerului misterios" şi râzând singur în noapte, cu un râs de bezmetic, în negrul colţ ce noaptea *îl* are-n mijloc, iată, Un cap de mort năprasnic, tu, Doamne, te arată!"

Aici imaginea atinge într-adevăr, din deformare în deformare, acea exagerare caracteristică lui Hugo.

Toate imaginile statornice din opera lui Hugo au trecut prin metamorfoze asemănătoare; fie că le-a cules la întâmplare din lecturile sale – din care nu reţinea decât asemenea amănunte, pe care şi le-a însuşit –, fie că s-au născut în el, imaginile aveau o existenţă inepuizabilă şi într-o continuă mişcare. Coborâte din nou în abisurile uitării, după ce căpătaseră pentru o clipă chip în lumea cuvântului hugolian, ele erau gata oricând, la cea mai mică chemare, să urce la suprafaţă, dar cu o altă înfăţişare, pe care şi-o dobândiseră în timpul îndelungatei şederi în umbră.

La fel se întâmplă cu marile gesturi prin care e simbolizată

înfruntarea poetului cu universul exterior sau cu spaţiile de sus şi de jos, aşa încât revenirea constantă a aceloraşi mişcări ne sileşte să ne închipuim un Hugo uriaş, când aplecat, nemişcat şi visător, peste ape adânci în care sălăşluiesc făpturi nedesluşite, când cu privirea înălţată spre spaţiile siderale; ba chiar mai des ni se arată rătăcind prin nemărginire, căutând să iasă din „beznă" ca să ajungă la lumină, izbindu-şi fruntea de tavane de nori întunecaţi, întâlnind fiinţe monstruoase sau strălucitoare sau pierind în prăpăstii fără fund. Fiecare dintre aceste gesturi e prefigurat în poemele din perioada romantică, înainte să capete, odată cu anii, semnificaţia cea mai vastă. Astfel, mişcarea călătoriei înfricoşate prin văzduhuri e clar indicată încă din 1831 în *Panta Visării*, din *Frunze de Toamnă*. Singur în faţa „întinderii întunecate", aplecat peste spectacolul oceanului universal, peste „îndoita mare a timpului şi a spaţiului", poetul se năpusteşte într-acolo:

Îmi pogorâi deci gându-n necunoscute unde, Profund în hău el singur şi gol să se scufunde, întruna de la taină mergând spre invizibil.1

Poemul *Dumnezeu* va fi alcătuit în întregime din asemenea rătăciri nebuneşti pe întinderile unor mări insondabile sau dincolo de sori şi de căile lactee (şi aici suntem foarte aproape de Jean Paul). Dar după iniţierea în spiritism şi în credinţele Cabalei, fiecare dintre gesturile sale, ca şi fiecare din imaginile de altă dată, vor căpăta un nou înţeles, se vor îndrepta spre mitul care se formează treptat

Iniţierea în ocultism n-a fost pentru Hugo un eveniment intelectual; ca întreaga sa viaţă spirituală, această transformare s-a săvârşit în primul rând pe planul imaginilor şi al poeziei. Şi aici, născocirea marilor mituri n-a făcut decât să adâncească ceea ce presimţea el de mult. Dându-i inspiraţiei amploarea unei cosmogonii şi a unei explicaţii poetice a lumii, Hugo confirma intuiţiile traducere de Ionel Marinesca

1 Traducere de Ionel Marinescu.

la care ajunsese încă din tinereţe prin propria sa experienţă de poet între textele scrise la depărtare de mai mulţi ani există ciudate concordanţe. În *Literatură şi Filosofie laolaltă*, în care a adunat în 1834 articole scrise în cursul celor zece ani anteriori, anumite pagini par să anunţe întreaga poezie modernă. Hugo nu numai că cere „o limbă făurită în vederea tuturor *accidentelor* posibile ale gândirii", dar vorbeşte şi despre inspiraţie în termeni foarte apropiaţi de mistică.

Pentru ca muza să i se arate (poetului), trebuie ca el să-şi fi lepădat întrucâtva întreaga sa existenţă materială în pace, linişte şi reculegere. Trebuie să se fi izolat de viaţa exterioară ca să se bucure din plin de această viaţă lăuntrică ce parcă zămisleşte în el o fiinţă nouă, şi numai după ce lumea fizică a dispărut cu desăvârşire în ochii săi, lumea ideală poate să i se dezvăluie…

Iată ceva surprinzător la poetul spectacolelor exterioare. Şi iată ceva care ne dezvăluie o nelinişte încă şi mai adâncă în faţa valului de tainice armonii.

Ar fi neobişnuit şi poate adevărat să spui că *uneori eşti străin ca om de ceea ce ai scris ca poet*. Această idee va părea fără îndoială paradoxală la prima vedere. *Şi totuşi ar fi interesant de ştiut până la ce punct cântecul depinde de voce şi poezia de poet*.

Şi iată-ne dintr-odată chiar în inima experienţei poetice şi pe linia care, de la Baader când spunea că „opera se face în om", merge până la *Eu este un altul* a lui Rimbaud Poetul simte cum cântecul e în el mai degrabă o prezenţă decât produsul deliberat al propriei sale activităţi. Hugo datează aceste rânduri la 1824. După treizeci de ani, în procesele-verbale, revelatoare în atâtea privinţe, ale şedinţelor de spiritism de la Jersey, „fiinţa ce se cheamă Moartea" răspunde la o întrebare pusă de Hugo în legătură cu opera la care lucrează printr-un discurs extraordinar; găsim aici ecoul nopţilor de insomnie laborioasă în cursul cărora poetul, în perioada aceea de febră spirituală şi de neliniştе religioasă, şi-a reînnoit şi adâncit vechiul sentiment al inspiraţiei:

Orice spirit mare înfăptuieşte în viaţă două opere: *opera de om*

viu şi opera de nălucă.

Omul viu îi vorbeşte secolului o limbă pe înţelesul acestuia; el, geniul, ţine seamă de prostie; el, facla, ţine seamă de umbră.

În timp ce omul viu înfăptuieşte prima operă, năluca gânditoare, noaptea, în liniştea universală, se trezeşte în omul viu, o. ce groază! Cum? spune fiinţa omenească, nu e asta totul?

— Nu, răspunde strigoiul, scoală-te în picioare, bate un vânt puternic, câinii şi vulpile latră, bezna domneşte pretutindeni, natura se înfioară şi tremură sub pleasna biciului lui Dumnezeu; broaştele, şerpii, viermii, urzicile, pietrele, boabele de nisip ne aşteaptă: în picioare!… Vino să-ţi împlineşti cealaltă operă!

Ideile, în această operă, nu mai au chip omenesc. Scriitorul strigoi vede ideile năluci. Cuvintele sunt năucite, frazele se înfioară… geamul păleşte, lămpii îi e frică. Ce repede trec ideile năluci, pătrund în creier, strălucesc, înfricoşează şi pier… fecundează sau trăsnesc.

Opera din timpul zilei a mers, a alergat, a strigat, a cântat, a vorbit, a strălucit, a iubit, a luptat, a suferit, a alinat, a plâns, s-a rugat Opera din timpul nopţii, sălbatică, a rămas tăcută… Nu stai oare acum, tremurător, şovăitor, înfricoşat? Ia seama, o tu, omule viu, om al unui secol, proscris al unei idei pământeşti; *căci asta-i nebunie*, *căci asta e mormânt*, căci asta e nemărginire, căci asta e o idee nălucă.

Rândurile acestea – şi se vede că Moartea are toată elocinţa lui Hugo – evocă acea tulburare lăuntrică a poetului în primii ani de exil şi explică importanţa pe care au avut-o pentru el revelaţiile meselor rotitoare. Se întâmplă în el exact ce va simţi Rimbaud năpădit pe neaşteptate de o lume de viziuni şi de farmec al cărei autor a ştiut din primul moment că nu e el. Cartea lui Hugo despre *Shakespeare*, printre pagini de o erudiţie plictisitoare şi o defilare de necrezut de nume proprii, conţine şi ea câteva mărturisiri care explică şi lărgesc mai mult această revelaţie. Cel care e ales să devină locul poeziei se sperie de spectacolele stârnite de propria lui magie. Mânat tot mai departe spre zări necunoscute, el e înconjurat de ameninţări şi se simte în pragul nebuniei: de acum încolo, „el nu mai e de pe lumea asta”, o întreagă

parte din fiinţa lui e hărăzită altei realităţi, cuprinsă în el şi totodată depăşindu-l. Această menire sacră a căutătorului de necunoscut este însă şi un blestem, o faptă interzisă. *Scrisoarea vizionarului* a lui Rimbaud, la rândul ei, îl va numi pe poet „marele bolnav, marele criminal, marele blestemat – şi supremul savant! – căci ajunge la necunoscut". Şi se va termina, ca şi meditaţia lui Hugo, cu mărturisirea necesităţii înfrângerii:

Să crape, în saltul lui printre lucruri nemaiauzite şi fără nume! Vor veni după el alţi lucrători îngrozitori; o vor lua de la capăt de la orizonturile unde celălalt s-a prăbuşit

Totuşi, „hoţ al focului", Hugo nu acceptă înfrângerea. Şi. În ultimele rânduri din această pagină patetică, el se resemnează cu umilinţă să asculte răspunsurile imperfecte pe care Dumnezeu binevoieşte să i le dicteze celui inspirat

Să nu găseşti niciodată punctul de oprire, să treci de la o spirală la alta ca Arhimede şi dintr-o zonă în alta ca Alighieri, să cazi zburătăcind în puţul circular, aceasta e *veşnica aventură a celui care visează*. El se izbeşte de zidul tare unde alunecă palida rază. El găseşte adesea certitudinea ca pe o piedică şi lumina ca pe o teamă. Şi trece mai departe. E ca o pasăre sub bolta cerului. E îngrozitor. N-are importanţă. Visăm…

Cine priveşte prea mult în această groază sfântă simte cum i se urcă nemărginirea în cap…

Întinderea posibilului e oarecum sub ochii tăi. *Vinul pe care-l ai în tine îl regăseşti în afara ta*. Totul e nedesluşit Forme albe şi vagi se mişcă. Sunt suflete oare? În adâncuri zăreşti treceri de arhangheli nedesluşiţi, vor fi oare vreodată ale oamenilor?

Îţi iei capul în mâini, încerci să vezi şi să ştii. Eşti fereastra spre necunoscut… Omul care nu cugetă trăieşte în orbie, omul care cugetă trăieşte în întuneric. *N-avem de ales decât între bezne*…

Orice om e liber să meargă sau să nu meargă pe acest înfricoşător promontoriu al gândirii de unde se zăresc întunecimile. Dacă nu se duce, rămâne în viaţa obişnuită, în conştiinţa obişnuită, în

virtutea obişnuită, în credinţa obişnuită sau în îndoiala obişnuită; şi asta e bine. Pentru odihna lăuntrică e evident cel mai bun lucru.

Dacă merge pe această culme, e prins. I s-au arătat valurile din adâncuri ale minunii. Nimeni nu priveşte oceanul acela fără să fie pedepsit. De acum încolo el va fi gânditorul *dilatat*, *mărit*, *dar plutitor*; adică visătorul. Pe de o parte va fi asemeni poetului, pe de alta, profetului. O anumită porţiune din el aparţine acum umbrei. Nemărginirea intră în viaţă, în conştiinţa lui… Devine deosebit pentru ceilalţi oameni, având o măsură diferită de a lor. Are îndatoriri pe care ei nu le au.

Trăieşte în rugăciunea difuză, legându-se, lucru ciudat, de o certitudine nedeterminată pe care o numeşte Dumnezeu. În acest crepuscul ei vede destul din viaţa anterioară şi destul din viaţa ulterioară ca să apuce cele două capete de fir întunecat şi să-şi înnoade la loc sufletul…

Se încăpăţânează să rămână în acest abis atrăgător, în acest sondaj al celor necercetate, în această lipsă de interes pentru pământ şi pentru viaţă, în această *intrare pe domeniul interzis*, în acest efort de a pipăi impalpabilul. În această privire spre invizibil, vine aici, se întoarce, se sprijină în coate, se apleacă, face un pas, apoi încă unul, şi astfel pătrundem în impenetrabil, şi astfel pornim pe întinderile fără margini ale cugetării nesfârşite…

Să-ţi păstrezi liberul arbitru în această dilatare înseamnă să fii mare. Dar oricât de mare ai fi, tot nu rezolvi problemele. *Hărţuieşti abisul cu întrebări*. *Atât şi nimic mai mult*. Cât priveşte răspunsurile, ele sunt acolo, dar amestecate cu umbra Adesea, liniamentele uriaşe ale adevărurilor par că se arată pentru o clipă, apoi se întorc şi se pierd în absolut.

* * *

Veşnica aventură a celui care visează: Hugo se întoarce mereu aici Cuvântul „vis” a avut probabil pentru el mai înfii un sens nedesluşit, asemenea celui pe care-l păstrează la un Lamartine:

Şi noaptea plângea plină de vuiete de vise.1 t

Hugo s-a slujit de el ca să evoce anumite ceasuri ale zilei şi anumite aspecte ale priveliştii pământeşti: „poarta zilei, nedesluşită şi asemenea visului" se întredeschide şi albeşte zările; viziunea unui om întors după trei mii de ani şi contemplând în amurg locurile unde a fost Parisul „va avea imensitatea şi înfăţişarea nedesluşită a unei imagini nocturne".

j, Cu ce ochi o să vadă, aşa ca printr-un văl.

Precum cu înecate contururi mari în vis;

Jos la picioare, negrul, imensul câmp deschis.

."? Lărgindu-se cu-ncetul în forma vag nocturnă; Iar ca o apă-n creşteri ce urcă dintr-o urnă, şi, rând pe rând, înghite costişe, ierbi, pădure, Când noaptea va fi neagră să umple zarişti sure/

Adevăratul vis hugolian cunoaşte însă mai bine această mişcare de creştere uriaşă şi de absorbire în umbră, pe măsură ce se continuă călătoria lăuntrică a poetului în spaţii care nu mai sunt cele de pe pământ: fantastic hău în care mişună strigoi şi ceruri nemărginite în care sclipesc lumini. Toate aspectele viziunii, toate spectacolele zărite de „pasărea sub boltă" vor fi vise: aştri blestemaţi care fug, universuri moarte plutind „ca nişte vise uriaşe", nebuloase „de unde iese imensul roi al viselor".

Încrucişări obscure de vise şi genune,".

Somn, albă ferăstruie a unor arătări".

Vechi germeni, avatare, nopţi pentru încarnări; Unde-un arhanghel zboară şi stă-n nămol o» monstru..."

/> 2> 3 Traducere de Ionel Marinesca în universul visului, noaptea cea mai înfricoşătoare şi luminile cele mai pure, arhanghelul şi monstrul i se arată omului, şi această ambivalenţă a viziunii e unul dintre datele esenţiale ale experienţei lui Hugo. Orice extaz este în acelaşi timp divin şi primejdios, el deschide poarta spre adâncurile în care dorm strigoii, ca şi spre nemărginirea spre care se înalţă „urcuşul albastru". Egotismul uriaş pe care îl proiectează Hugo peste întreaga natură se traduce prin vise, ca şi mesajele îngerilor.

Iar vitele-n căldură şi-al primăverii soare sunt toate o himeră, o

monstruoasă floare; în somn, lumea-ngrozită-i mereu în suferinţă; April e-un vis erotic în gol şi neputinţă, Nocturnă pângărire cu mii de râuleţe, De ramuri, de miresme, zori, păsări cântăreţe.*

În fundul „limburilor rătăcite", poetul care în *Dumnezeu* o porneşte de-a lungul cosmosului, devine el însuşi

Un fel de vas al nopţii, oribil şi plăpând Pe care-ncet îl umplu himeră şi visare, Imagini tenebroase, adâncul ce mal n-are, şi lângă vid, pe pragu-i, ce pâlnii vagi îl spar° Al negrelor râpi aspru şi veşnic freamăt larg/

Demonii aleg visul ca să se arate în el şi să pătrundă, „într-o îmbrăţişare vagă", până în inima omului adormit

Drumeţi siniştri suntem ai fulgerelor reci, Meduzele visării cu trene resfirate şi feţele genunii în nori împrăştiate.

Sufletul zămisleşte în somn „chipuri de groază, batjocuri cenuşii, mai întunecate decât doliul, mai palide decât cenuşa", care parc-ar fi „măştile înspăimântate ale grozăviilor din abisuri". În *Omul care râde*, coşmarul apare ca un amestec înspăimântător al spiritului omenesc cu larvele sepulcrale ale necunoscutului.

1.2, 3 Traducere de Ionel Marinescu.

În somn există sumbre vecinătăţi din afara vieţii; gândirea descompusă a celor adormiţi pluteşte pe deasupra lor, abur viu şi mort, şi se îmbină cu posibilul care gândeşte şi el probabil în spatia De acolo tot felul de încurcături… Existenţe misterioase risipite se amestecă cu viaţa noastră *la această margine a morţii care este somnul*.

Dacă unul dintre hotarele visului se învecinează cu spaima, celălalt atinge taina de sus. În vis, Dumnezeu i se dezvăluie omului: „o uriaşă povaţă tainică se coboară" atunci când sufletul veghează în corpul adormit în ciornele poemului *Dumnezeu* se păstrează acest fragment

Da, smulgerile-acestea din sacrul nor sublim, Pocnind frânturi din Totul gigantic ce nu-l ştim. Şi care, rătăcite-n amurg, prind chip diform, Sinistre, peste fruntea făpturilor ce dorm, Din infinit doar zdrenţe în ochiul care moare, Sunt vise-n noaptea voastră şi zei vă sunt

pe-altare.

Iar Satana, din fundul abisului întunecos unde a fost azvârlit, regretă somnul şi strălucirile visului.

Nesomnul mi-l târâi pe vecie Ca-ntr-o imensitate sinistră de-agonie. Să nu ştiu moartea, somnul. Vezi, e destinul meu. Din vis nu ieşi, crezi însă că ieşi din el mereu. De-ajuns e…

Să vezi fugind întruna, ca neatinse insuli De somn şi vis albastrul tău paradis obscur. Pe unde râde nu ştiu ca nebulos azur…

O. ce osândă!…/

Viziunile neliniştitoare şi „paradisurile albastre" nu se echilibrează, în sferele în care e târât Hugo. lumina ţâşneşte pe neaşteptate, dar umbra domneşte în mase uriaşe, mişunând de strigoi. Trebuie să cobori acolo ca să atingi lumina, dar această scufundare spre revelaţii străbate infernul prin care dau târcoale

* – Traducere de Ionel Marinescu.

toate primejdiile. Hugo pare să găsească în el însuşi aceste lumi bântuite de palide năluci, şi la acest mare primitiv descrierea spaţiilor universului este într-un fel o pictură peste măsură de îngroşată a abisurilor lăuntrice. Hugo este „gânditorul *dilatat*, *mărit*, *dar plutitor*", despre care vorbea Moartea cu ajutorul meselor rotitoare: el însuşi, crescut la nesfârşit, a devenit universul prin care continuă să rătăcească atunci când se apleacă asupra propriei sale vieţi tainice. Nu mai există nici lume exterioară, nici lume lăuntrică; totul a fost înghiţit de o formidabilă foame a eului. Şi senzaţia cea mai intensă în mijlocul acestei pierderi a eului sau a acestei pierderi a lumii în eu, e aceea a primejdiei. Visul, plin de gânduri interzise, e *intrarea în ceea ce e oprit*.

Drumeţ fatal, tu oare mult chibzuieşti din vreme să-ţi faci ciudate vise şi pline de blesteme, Să mergi, să siluim noaptea, să-nfrunţi şi să pătrunzi, Mai sus decât aripa vântoasei să te-afunzi?

Fapta Visătorului este „ciudată şi blestemată"; şi în visul în care se aventurează, el se expune unei „vagi întâlniri cu acei vani trecători din vis". „Oamenii din lut" nu pot decât cu riscul nebuniei „să dialogheze în umbră cu nişte necunoscuţi".

Uimitoarele pagini de proză, publicate în acest *Post-scriptum al vieţii mele*, care în ochii lui Hugo era probabil un fel de manual mistic al religiei sale, revin asupra viselor. „În lumea plină de taine a artelor se găseşte culmea visului", şi din ea pogoară o întreagă poezie „ciudată şi deosebită", alcătuită din tragedie şi comedie. Căci, „există o ilaritate a întunericului. Pluteşte un vis nocturn. Există strigoi veseli".

Această cantitate de vis inerentă poetului este un dar suprem… Cine nu are această cantitate cerească de vis nu e decât un filosof!… Arta respiră bucuros un aer irespirabil să suprimi acest lucru înseamnă să închizi comunicarea cu infinitul.

Dar chiar în clipa în care îl slăveşte pe geniul viselor, Hugo e din nou cuprins de acea panică ce se strecoară în fiecare dintre marile lui meditaţii.

1 Traducere de Ionel Marinescu.

Numai să nu uitaţi un lucru: cel care visează trebuie să fie *mai puternic ca visul*. Altfel, primejdie mare. Orice vis e o luptă… Un creier poate fi ros de o himeră…

Există visători asemeni sărmanei insecte (cărăbuşul devorat de scarabeu) care n-a ştiut să zboare şi nu poate să umble; visul orbitor şi înfricoşător se năpusteşte asupra lor şi-i goleşte, îi devoră, îi nimiceşte.

Eul e spirală ameţitoare. Celui care visează îi e frică să pătrundă prea mult în ea.

De altfel, toate ţinuturile visului se cer să fie abordate cu băgare de seamă. Încălcarea hotarului umbrei nu e lipsită de primejdie. Visarea îşi are morţii ei, nebunii. Ici-colo se întâlnesc în beznele acestea cadavre de inteligenţă… Aceşti exploratori ai sufletului omenesc sunt nişte mineri care riscă enorm. *Urgii se abat peste adâncurile acelea*. *Gaze grizu explodează*.

* * *

Marile mituri ale lui Hugo, pe care aici nu le abordăm în esenţa lor, au ieşit din aceste abisuri unde îl mâna fără încetare geniul său nocturn. Ele au strălucirea şi coerenţa desăvârşită a cosmogoniilor antice şi par mai degrabă zămislite de generaţii şi generaţii de popoare

primitive decât de un poet modern. Dacă întreaga poezie din vremea noastră a ajuns să năzuiască la o întoarcere spre puterile magice hărăzite omenirii în timpurile foarte îndepărtate, în ceea ce-l priveşte pe Hugo, el n-a mai avut nevoie să-şi dorească aşa ceva. Familiarizat cu visul, îmbogăţit cu atâtea imagini culese din călătoriile prin ţinuturile haosului cosmic sau ale întunecimilor sufletului, el gândea în imagini şi nu putea să gândească altfel, aşa cum nu făcea nicio deosebire între imensitatea cerurilor şi lumea vieţii sale lăuntrice. El e acel „spirit la care viziunea a luat locul vederii", aşa cum spune el însuşi într-un loc. Arta lui se confundă cu viaţa sa spirituală. Chiar dacă acest primitiv şi-a însuşit erorile cele mai serbede şi vulgarităţile cele mai enorme ale secolului, a făcut-o nu din lipsă de inteligenţă, ci pentru că la el, în lumea închisă în care singură inteligenţa e stăpână, nu se întâmplă nimic hotărâtor: tot ceea ce e important în viaţa lui – suferinţele şi extazurile, iubirile şi neliniştile – nu trece niciodată dincolo de planul imaginii. E cu neputinţă să desprinzi de aici, aşa cum se poate face cu majoritatea fiinţelor civilizate, un tărâm spiritual sau o viaţă a ideilor. Hugo transpune tot ceea ce primeşte – şi asta poate părea prostie curată, dacă judecăm numai cu raţiunea – în mitologia sa, asemenea sălbaticului iniţiat în frumuseţile instrucţiei publice, gratuite şi obligatorii. Dar răzbunarea (ca şi fatalitatea) lui va fi să devină el însuşi mitul unei epoci despuiate de orice simţ mitic. Va trebui multă vreme pentru ca să-i fie restituită adevărata lui măreţie; în primul rând, va fi nevoie ca alţi poeţi, mai puţin străini decât el de civilizaţia intelectuală, să se întoarcă spre vârstele magice şi să-i redea poeziei, ca şi întregii vieţi, puterile care ne-au scăpat Datorită lor, adevărata strălucire a lui Hugo va redeveni accesibilă.

III

Ce dragă mi-ai fi, *Noapte*, *când stelele s-ar stinge*:
Lumina lor îngână un cântec cunoscut;
Iar eu vreau tot ce-i negru şi gol şi şters şi mut!"

BAUDELAIRE

În faţa operei lui Hugo, Baudelaire rămâne uimit, cuprins de

admiraţie, dar totodată neliniştit; în slăbiciunea lui, se simte atras şi speriat de vigoarea acestui geniu; îndrăgostit de frumuseţea desăvârşită. e şocat şi sedus de lipsa de măsură; „*sufletul colectiv* care întreabă, plânge, speră şi uneori ghiceşte" prin gura lui Hugo îl minunează pe cel mai aristocrat dintre artişti, şi în acelaşi timp îi jigneşte delicateţea. Dar ca nimeni altul. Baudelaire presimte, cu mult înainte de publicarea marilor poeme vizionare, ceea ce va fi visul lui Hugo de la 1850 încolo, vis tumultuos în care, mase de imagini furtunoase sunt târâte cu viteza unui haos care fuge". El observă voracitatea lui Hugo, „*însuşirea sa de a absorbi viaţa exterioară*, unică prin amploarea ei", care, îmbinată cu o extraordinară putere de cugetare, creează la el „un caracter poetic foarte deosebit, interogativ, tainic, şi, *ca şi natura*, uriaş şi migălos, calm şi neliniştit".

Faţă de Hugo, Baudelaire este poetul civilizat în cel mai înalt grad; neliniştea lui, care n-are nimic primar, suferinţele şi nostalgiile lui sunt îndreptate spre o frumuseţe care să fie expresia dramei personale şi în acelaşi timp izbânda desăvârşită a unei arte supravegheate de un simţ estetic pătruns de inteligenţă. Uriaşa bogăţie de analogii şi de corespondenţe în care-şi va căuta metaforele nu e pentru el acel haos formidabil ale cărui fragmente, grandioase şi halucinante, năpădesc, ca într-o izbucnire, imaginaţia şi verbul lui Hugo. Perceperea acestor relaţii dintre lucruri şi spirit nu e cu putinţă la el decât cu ajutorul anumitor experienţe excepţionale; o conştiinţă cu desăvârşire modernă încearcă să *regăsească*, printr-o „vrăjitorie evocatoare", darurile şi prezicerile pe care le-a posedat omenirea primitivă, dar pe care le-a pierdut

Zidar de visuri minunate, Călăuzeam meşteşugit Printr-un tunel de nestemate Un ocean domesticit

Ceea ce îl deosebeşte pe Baudelaire de Hugo, apropiindu-l în acelaşi timp de romantismul german şi de poezia postrimbaldiană. este voinţa de magie: „Trebuie *să vrei să visezi* şi să ştii să visezi. Evocare a inspiraţiei. Artă magică". – „Inspiraţia vine totdeauna atunci când *vrea* omul, dar nu pleacă totdeauna când vrea" Baudelaire laudă

la Delacroix execuţia precisă, prin care îşi propune să „traducă foarte limpede visul" şi admiră strădania lui Poe „de a-l *supune voinţei sale pe demonul minutelor fericite*, ca să-i amintească *după plac* acele senzaţii extraordinare, acele dorinţe spirituale, acele stări de sănătate poetică, atât de rare şi de preţioase, încât chiar că le-ai putea socoti drept nişte *haruri din afara omului*, *drept nişte apariţii*".

Această din urmă frază e deosebit de revelatoare, căci cuprinde toată întinderea experienţei baudelairiene. Poetul cel mai lucid estetic din câţi au existat vreodată afirmă aici că actul poetului creator e un gest de voinţă; dar în acelaşi timp el impune limite precise artificialului deliberat, care nu poate decât să reţină şi să fixeze anumite stări de graţie, anumite prezenţe lăuntrice peste care omul nu e stăpân.

Estetica lui Baudelaire nu poate fi despărţită de destinul său spiritual şi de aventura sa umană. Poate că formulele explicite şi le-a găsit la Hoffmann sau la Poe – asta n-are importanţă. Pentru

1 Traducere de Al. Philippide.

1 Traducere de Al. Philippide.

că toate afirmaţiile sale răspund înainte de toate nevoilor esenţiale pe care le purta în el de transfigurare a suferinţei, de menţinere a stărilor de visare care îi îngăduiau împăcarea măcar pentru o clipă cu viaţa, izbutind astfel, prin redobândirea unităţii de sine, să contemple unitatea veşnică prin multiplicitatea sensibilului. Trebuie citat celebrul pasaj din studiul despre Poe, în care această orientare spirituală e cât se poate de limpede exprimată:

Tocmai acel admirabil, acel nemuritor instinct al frumosului ne face să piivim pământul şi spectacolele lui ca pe un rezumat, ca pe o analogie cu Cerul. *Setea nepotolită de tot ce se află dincolo pe care o dezvăluie viaţa* e dovada cea mai vie a nemuririi noastre. Dar tocmai prin poezie şi cu ajutorul poeziei, prin muncă şi cu ajutorul muzicii întrezăreşte sufletul strălucirile de dincolo de mormânt; şi când la auzul unui poem extraordinar ţi se umplu ochii de lacrimi, aceste lacrimi nu sunt dovada unui exces de putere, ci mai degrabă mărturia unei mânioase melancolii, a unei solicitări a nervilor, *a unei firi*

surghiunite în nedesăvârşire care ar vrea să pună de îndată stăpânire, încă de pe pământ, pe acel paradis care i s-a arătat

„*Să pună stăpânire pe un paradis care i s-a arătat*" şi asta încă de pe acum: şi Novalis voise să zărească *încă de aici*, *de pe pământ*, lumea de sus îmbinată cu urzeala naturii pământeşti. Nerval năzuieşte „să-şi dirijeze visul veşnic în loc să-l îndure", iar dorinţa lui Rimbaud merge în acelaşi sens când afirmă că trebuie „*să te faci* vizionar" şi să *ajungi* la necunoscut prin dereglarea simţurilor.

Totuşi, un element neştiut de Novalis şi de Nerval se îmbină cu ambiţia baudelairiană; elementul de sfidare prometeică, de care nu e străin nici Rimbaud şi care-i inspiră lui Baudelaire această chemare către moarte:

Şi dacă va fi *raiul sau iadul*, nu ne pasă! Un singur gând ne arde: *să dăm de ceva nou*!

Dorinţă căreia îi răspunde ca un ecou temeritatea lui Hugo:

Mai rămânea din mine doar *setea să se ştie* o mare năzuinţă spre ce-ar putea să fie, O gură-un strop de apă fugară vrând să bea *chiar din caucul mâinii*, *întins de noaptea rea*.

} Traducere de Al. Philippide. *1* Traducere de Ionel Marinescu.

*

Dar la Baudelaire, nuanţa satanică nu e decât reversul acestei năzuinţe spirituale care-i cârmuieşte toate strădaniile vieţii sale de poet şi de om, semnul spaimei care-l cuprinde atunci când se crede în stare să dobândească puteri excepţionale, şi al remuşcării ale cărei accente întunecate îi însoţesc atât de des armoniile cele mai pure.

Dorinţa de a spiritualiza lumea, de a face din datele vizibile simbolurile „profundei şi întunecatei Unităţi" corespunde la Baudelaire unei experienţe autentice a extazului şi înclinărilor înnăscute ale fiinţei sale. Sensul lor a fost oarecum falsificat şi abătut de la intenţia primă, insistându-se prea mult asupra *teoriei* analogiei universale formulate în sonetul „Corespondenţelor", şi nesocotindu-se acea visare de care a avut atât de des parte, aflându-se la originea întregii sale poezii. În existenţa lui au fost clipe de depersonalizare, de

uitare de sine şi de comunicare cu „paradisurile revelate", pe care le-a socotit el însuşi drept culmile vieţii sale spirituale şi rarele clipe în care, scăpând de surghiunul „în nedesăvârşire" şi în Timp, atingea contemplarea veşniciei. Fără rost se invocă. împotriva valorii acestor experienţe, mijloacele „artificiale" de care s-a slujit poate tocmai ca să le provoace; dacă a recurs la ele (nu atât de des cum se crede îndeobşte), asta nu dovedeşte decât că o nostalgie, mergând adesea până la o „mânie melancolică" şi exacerbare a nervilor, îi inspira dorinţa de a regăsi drumul paradisurilor întrezărite. Şi tocmai în *Paradisurile artificiale* a vorbit el despre stările lui de visare cu cea mai mare limpezime, opunându-le iluziilor viselor „materiale" obţinute prin droguri.

Cei care ştiu să se observe singuri şi care păstrează amintirea impresiilor lor, aceia care au ştiut, ca Hoffmann, să-şi construiască barometrul spiritual, au avut adesea de notat, în observatorul gândirii lor, *frumoase anotimpuri*, *zile fericite*, *minute încântătoare*. Există zile în care omul se trezeşte cu un geniu tânăr şi plin de vigoare… Omul dăruit cu această fericire, din păcate *rară şi trecătoare*, se simte în acelaşi timp mai artist şi mai tânăr, într-un cuvânt, mai nobil. Ceea ce e însă mai neobişnuit, în această stare excepţională a spiritului şi a simţurilor, pe care fără exagerare pot s-o numesc paradiziacă, dacă o compar cu apăsătoarea beznă a existenţei comune, de zi cu zi, e că n-a fost creată de nicio cauză mai vădită şi uşor de definit… Suntem siliţi să recunoaştem că deseori această minune, acest soi de miracol, se săvârşeşte ca şi cum ar fi efectul unei puteri superioare şi nevăzute, din afara omului, după o perioadă în care acesta a abuzat de însuşirile sale fizice… Prefer să socotesc această condiţie anormală a spiritului ca pe un *adevărat liar*, ca pe o oglindă magică în care omul e chemat să se vadă frumos… un fel de imbold îngeresc, *o chemare* la ordine sub forma unui compliment

Această „stare încântătoare şi neobişnuită", adaugă el, nu e niciodată vestită de vreun simptom prealabil. Producându-se pe neaşteptate, ea dă o ascuţime neobişnuită gândirii şi speranţa de a

atinge o lume mai bună prin *exerciţiul zilnic al voinţei*. Aşa se explică la Baudelaire folosirea drogurilor: el a vrut să-şi reînnoiască extazele fără să-şi dea seama că visările acestea silite nu-i dezvăluie individului decât pe el însuşi, spre deosebire de clipele de euforie în starea de veghe sau de darurile visului nocturn.

În somn, în această călătorie plină de aventuri din fiecare seară, există cu siguranţă ceva miraculos; e o minune a cărei punctualitate a slăbit misterul. *Visele omului sunt de două feluri*. Unele, pline de viaţa sa obişnuită, de preocupările sale, de dorinţele şi viciile sale, se combină mai mult sau mai puţin ciudat cu obiectele întrezărite în timpul zilei, fixate indiscret pe pânza întinsă a memoriei. *Iată visul firesc*: *el este însuşi omul*.

Dar celălalt fel de vis! *Visul absurd*, *neprevăzut*, fără vreun raport sau legătură cu caracterul, viaţa şi pasiunile celui care doarme! Acel vis, pe care-l voi numi hieroglific, reprezintă evident *partea supranaturală a vieţii*.

Dublă experienţă, a visului nocturn şi a clipelor de graţie care îi corespund adesea în timpul zilei: nu e oare izbitor să-l vezi pe Baudelaire că dispreţuieşte acele vise sau stări de conştiinţă care nu ne oglindesc decât viaţa individuală, existenţa în timp, ca să le prefere celelalte vise, în care avem senzaţia de comuniune cu „supranaturalul”? întreaga lui operă păstrează oglindirea acestei „atmosfere de zile mari”; e de ajuns să asculţi cu atenţie ca să simţi fără încetare aluzii la beatitudinea atinsă şi regretată. În *Poemele în proză*, ca şi în *Florile Răului*, revine tot timpul o temă, aceea a imperfecţiunii vieţii de toate zilele, a exilului în care ne aflăm în *Timp*: acesteia i se opune afirmarea unei prezenţe tainice, din spatele lucrurilor ca şi din fundul sufletului, prezenţa *Veşniciei*. De aici obsesia orologiilor şi nevoia de a ieşi din propria lui viaţă prin uriaşa prelungire a memoriei ancestrale şi a vieţilor anterioare. „Prin beznele nopţii, el privise în spate în anii adânci…”

Un text din *Rachete* (Fusees) precizează sensul extazelor baudelairiene.

În anumite stări sufleteşti aproape supranaturale, profunzimea vieţii se dezvăluie în întregime în spectacolul, oricât de obişnuit ar fi, pe care-l ai sub ochi. El devine Simbolul ei.

Iar prima frază din *Inima mea aţa cum este* ne îngăduie să ghicim încă şi mai bine ce înţelegea Baudelaire prin această fugă în afara timpului: „Vaporizare şi centralizare a eului. Asta e totul". Să scapi de „eu" sau mai degrabă să izbuteşti spulberarea, contopirea lui cu lucrurile, înseamnă să-i dai în acelaşi timp „eului" suprema concentrare: întâlnim aici etapele visării lui Jean-Jacques şi elementul acela al prezenţei, acel „sentiment de a fi" care lipseşte în beţiile panteiste ale lui Maurice de Guerin. Dar analogia dintre Rousseau şi Baudelaire nu e atât de desăvârşită încât să se poată confunda simpla euforie a unuia cu încercarea celuilalt de a pune stăpânire pe vis. Să scapi de timp prin pierderea conştiinţei şi amuţirea însuşirilor superficiale nu înseamnă pentru Baudelaire decât prima etapă, pe care se grefează mai întâi meditaţia şi apoi efortul estetic.

Nimic nu e mai caracteristic, din acest punct de vedere, decât motivele pentru care condamnă el percepţiile dobândite prin haşiş. Unele dintre ele se explică prin simţul păcatului şi prin drama mântuirii, pe care se înscrie toată viaţa lui spirituală: ele privesc istoria sufletului său. Celelalte însă fac din opera poetică a lui Baudelaire prelungirea imediată a clipelor sale de depersonaliza* şi a deducţiilor filosofice pe care le extrage de aici. Nu numai că îi e interzis omului să „strice condiţiile primordiale ale existenţei sale" şi să recurgă la magie, care e cu atât mai infernală cu cât e mai infailibilă; dar folosirea drogurilor anihilează voinţa, „împiedică efortul *neîncetat al contemplaţiei*". Acela care se dedă drogului, chiar dacă ar putea descoperi în el un mijloc de cunoaştere, tot n-ar fi stare să exprime ce a văzut; căci poetul datorează tot atât de mult muncii cât şi extazului.

Motivele religioase şi motivele estetice sunt de nedespărţit la Baudelaire. Nevoia de a se sustrage tiraniei timpului şi de a se spulbera în extaz răspunde la el acelui gust de nemărginire şi cultului Frumuseţii pe care le-a asociat tot timpul până în clipa ultimelor sale

torturi spirituale şi morale. Nu-i era de ajuns că încercase uneori această prezenţă lăuntrică a Veşniciei, singura care-l mai consola de exilul său pe pământi Nu-i era de ajuns nici că se înălţase de la simpla experienţă pasivă la speculaţia asupra singurei Unităţi existente, orice lucru nefiind altceva decât simbolul mai mult sau mai puţin transparent al acesteia. El purta în sine „un cult al imaginilor, marea, unica, prima lui pasiune" şi „un gust permanent, încă din copilărie, pentru toate reprezentările plastice" care-l duceau spre magia poetică. Dacă toate senzaţiile „îşi răspund" şi sunt simbolurile unităţii totale, singurul mijloc pe care-l avem ca să restabilim comunicarea noastră cu Unitatea – în afara clipelor când harul o stabileşte pe neaşteptate – este munca poetului în căutarea formelor: nu numai pentru ele, ci şi pentru ceea ce înseamnă ele. Poetul, aşezând din nou lucrurile în relaţia lor originară, speră să recreeze în conştiinţa sa. şi să recreeze şi pentru ceilalţi, unitatea cosmică. Abia a întrezărit acest sens al operei, şi Baudelaire e cuprins de scrupule. Ceea ce nu înseamnă însă că nu rămâne iniţiatorul acestei încercări magice pe care o vor relua alţii după el.

Cât despre el, pierzând totuşi nădejdea să iasă prin mijlocul acesta „dintr-o lume în care acţiunea nu e sora visului", se va istovi căutând calea unui progres moral. La capătul vieţii, când nu va mai scoate decât strigăte de spaimă şi mişcătoare rugăciuni, el va renega visul de la care ceruse atât de mult. Învinuind pentru tiaufragiul lui moral „pornirea către visare" care l-a făcut să piardă douăzeci de ani şi l-a aşezat „dedesubtul unei mulţimi de brute care lucrează zi de zi". Pierderea eului „în măreţia visării", care odinioară i se păruse atât de atrăgătoare, nu i se va mai părea acum decât o lipsă de curaj în faţa muncii.

IV

Noapte albă de sloiuri şi zăpezi neîndurătoare…

MALLARME: *He rodiade*

Cele două încercări ale lui Mallarmé şi Rimbaud duc ambiţiile romantismului la două hotare diferite ale posibilului… Visul" capătă la

fiecare dintre ei o semnificaţie mai puţin neclară şi mai mărginită decât la înaintaşii lor: această mărginire se săvârşeşte însă în două sensuri contrarii, amândouă implicate în mistica baudelairiană.

Concepţia „analogică" a universului poate fi interpretată în diferite feluri: s-ar putea ca omul, în viaţa sa cea mai automatică, cea mai inconştientă, şi numai acolo, să „corespundă" realităţii universale, ale căror ritmuri şi mişcări sunt prefigurate sau imitate în el. Ca să cunoască realul, sau fragmente din real, nu are altă cale decât să lase să se cristalizeze în umbră şi apoi să scoată la suprafaţă formele care se nasc acolo spontan. Pasivitatea, lăsarea în voia visării e începutul acestei experienţe; o încredere din ce în ce mai mare în toate accidentele vieţii tainice le va îngădui, mai întâi lui Rimbaud, după aceea suprarealiştilor, să ducă foarte departe această cunoaştere.

Dar se mai poate – şi aceasta e calea pe care după Mallarmé va voi s-o urmeze un Valéry – ca această însuşire de a semăna cu structura universului să fie atribuită artificiului şi artei. Nu se va mai pretinde ca perceperea banală a simţurilor şi a raţiunii să fie înlocuită prin obscurele imagini ale visării şi prin asocierile aparent întâmplătoare ale obiectelor în viaţa vegetativă a gândirii, ci prin alte accidente: acelea pe care un meşteşugar al cuvântului le obţine punând alături cuvinte şi ascultând doar de cerinţele de ritm. sonoritate, sau în general de o plăcere neexplicată ce se naşte din brusca lor învecinare. În timp ce, nu demult, problema era să surprinzi şi să primeşti, fără vreo intervenţie deliberată, viaţa acelor ţinuturi în care afectivitatea grupează imaginile, acum ni se propune să îmbinăm semnele limbajului în aşa fel, încât nimic din viaţa în stare brută să nu intervină.

Mallarmé, pe de o parte, recomandă *să cedezi iniţiativa cuvintelor*. Iar Rimbaud declară: *Asist la naşterea gândirii mele*.

Oricât de depărtate ar fi cele două atitudini, ele nu sunt de neîmpăcat Ce alt mijloc există ca să surprinzi curgerea nerăbdătoare a imaginilor lăuntrice, dacă nu cuvintele? Şi dacă se admite o analogie universală între aceste imagini şi tot restul, nu ajungi în mod necesar să extinzi această analogie chiar la cuvinte: în ceea ce eu enunţ

spontan, reducând cât îmi stă în putinţă orice control al raţiunii, recunosc o expresie a mea. Mai mult: o expresie a realului.

Şi invers: încrederea poetului-artizan în asocierea vocabulelor nu se bazează oare tot pe această credinţă într-un raport firesc şi necesar între cuvânt şi realitate? Dacă vorbele nu mai acţionează.

după Mallarmé, ca o monedă destinată schimbului imediat în relaţiile banale ale vieţii; dacă, înzestrate cu o virtute „esenţială", ele sunt eficace prin sonoritatea, puterea lor sugestivă, coloritul lor mai mult decât prin sensul pe care îl au: nu înseamnă asta oare că fac apel la reacţiile care ţin de stratul „primitiv", sau „inconştient", sau „iraţional", al fiinţei noastre?

Dar, putând fi teoretic reduse la o aceeaşi afirmaţie mistică, cele două credinţe, care duc şi una şi cealaltă tot la o artă a simbolului, se deosebesc prin calitatea lor. La poeţii care descind din Baudelaire, orientarea personală a fiecăruia dintre ei, experienţa poeziei, firea deosebită, fondul religios sau speculativ în care îşi înfige rădăcinile misticismul lor estetic sunt, ca întotdeauna, tot atâtea elemente distinctive.

În universul mallarmean, nostalgia purităţii, a nevinovăţiei se traduce prin imagini revelatoare. Orice culoare tinde să se piardă în alb, orice obiect să se resoarbă în absenţa obiectului, orice cuvânt să cadă din nou în tăcere. Astfel materia „se suprimă" pe măsură ce cuvântul poetic o evocă, atrasă spre vid de o putere magnetică neobişnuită. Dar – asemeni misticului, care nu face să amuţească puterile „normale" ale eului decât ca să înlocuiască acţiunea lor amăgitoare cu aşteptarea pasivă a unei alte activităţi, reală, eficace şi superioară – poetul mallarmean nu aruncă întreaga materie în nefiinţă decât ca să lase să dăinuie Ideea obiectului dispărut, singura-i formă desăvârşită. esenţa imuabilă. „Visul" mallarmean e acel univers al esenţelor care-l atrage în mod irezistibil pe poet şi se opune vieţii dispreţuite. În această mistică singulară, viziunea spirituală, înlesnită printr-o savantă folosire neregulată a limbajului, solicită întregul devotament al existenţei efemere. Fără îndoială, cucerirea „visului" e

totuna pentru Mallarmé cu împlinirea propriului său destin. Nu izbuteşte însă decât excluzând din Fiinţă soarta însăşi, sub aparenţa ei individuală. În poem nu se exprimă nimic direct din drama făpturii în căutarea mântuirii. Acesta nu reţine decât forma a ceea ce e de la sine fără formă. „Exclude, când începi, realul, că-i urâi" Niciuna dintre neliniştile sau speranţele primare ale fiinţei umane nu-şi face auzită vocea în acest paradis spiritual. Chinurile făpturii, revolta surdă şi greoaie a instinctului, a cărnii, a suferinţelor, înălţarea neaşteptată a nălucilor lăuntrice nu mai au loc în această magie care nu cunoaşte decât transparenţa.

Mă oglindesc – un înger! şi mor şi simt imboldul – fie că geamu-i arta, fie misticitatea – Să reînviu, purtându-mi, o diademă, visul, în vechiul cer în care-nflorit-a Frumuseţea!

E probabil cu neputinţă să duci mai departe decât Mallarmé voinţa de a transfigura realul pe care o proclamaseră romanticii germani. Dar la acest grad de puritate şi la această margine a absurdului nu se mai recunoaşte intenţia romanticilor. Chiar şi în cele mai îndrăzneţe negări ale realităţii, în ideea pe care şi-au făcut-o uneori despre o supraconştiinţă suverană sau (ceea ce se reduce la acelaşi lucru pentru ei) despre o înscăunare a visului, ei n-au mers niciodată până la acea despuiere neomenească a lui Mallarmé. Fiecare dintre încercările lor rămâne strâns legată de o întrebare ce se înalţă din toate straturile fiinţei şi năzuieşte spre mântuirea fiecăruia. În angelismul visului mallarmean, ei nu şi-ar fi putut recunoaşte neamul, căci n-ar fi văzut rătăcind pe acolo spectrele angoasei sau figurile consolatoare ale intercesorilor.

Suflet caraulă, *Să şoptim cuvânt Despre noaptea nulă şi ziua arzând*.

RIMBAUD

Opera şi viaţa lui Rimbaud nu i-ar fi uimit atât de mult, căci ar fi putut regăsi trăsăturile unui frate pe chipul adolescentului care, după ei. a încercat prin poezia magică să facă în lumea sensibilă o spărtură spre Absolut Violenţa revoltei şi mândriei sale, taina de nepătruns a

tăcerii lui. Întregul destin al lui Rimbaud constituie un mit făcut să-i atragă. Năzuinţa lui de a redeveni sălbatic, de a suprima tot ceea ce omul. de-a lungul istoriei, a crezut că sunt cuceriri şi progrese, nu era chiar atât de străină de nostalgia lor „primitivă", încât să nu poată vedea în ea continuarea căutării lor, săvârşită cu o îndrăzneală genială şi mult superioară.

Dar ar fi putut ei oare să respire atmosfera visului rimbaldian, atât de opus Visului lor? O lume tăioasă, netă, dură ca diamantul, o feerie de metal şi cristal le-ar fi rănit pe aceste fiinţe pentru care imprecizia, ştergerea liniilor, fuga aparenţelor într-un univers devenit fluiditate muzicală erau semnele paradisului visat Nu intenţia lui Rimbaud şi nici marea lui aventură exemplară îl îndepărtează de romantismul german, ale cărui ambiţii majore el le reia fără să le cunoască, ci climatul, calitatea poeziei sale. Desigur, în visele unui Arnim sălăşluiau obiecte şi fiinţe de o puritate glacială; dar în loc să găsească în contemplarea lor o bucurie plină de beţie şi să opună această limpezime lumii impure în care ne aflăm, Arnim nu găseşte acolo decât groază.

Totuşi, e mai uşor să recunoşti la Rimbauddecât la Mallarmé demersurile proprii misticismului romantic. Încă din copilărie întâlnim la el aceeaşi izolare în care domneşte imaginaţia. „Într-un pod în care am fost închis la doisprezece ani, am ilustrat comedia umană". Şi aceeaşi deznădăjduită părere de rău după un trecut care e în acelaşi timp copilăria şi, cu mult în urmă, în străfundurile anilor, o viaţă anterioară. Întreruptă pe neaşteptate printr-o inexplicabilă greşeală!

N-am avut eu o dată o tinereţe plăcută, eroică, fabuloasă, de scris pe foi de aur? Ce crimă am făcut, ce greşeală, să merit slăbiciunea de acum? Voi, care pretindeţi că fiarele plâng în hohote de mâhnire, că bolnavii sunt deznădăjduiţi, că morţii visează unt, încercaţi să povestiţi căderea şi somnul meu.

El, care n-a cunoscut decât asprime din partea mamei şi nu i-a opus decât revoltă şi degenerare, evocă „visul matern… cuibul pufos în care copiii ghemuiţi

Ca minunate păsări de ramuri legănate îşi dorm preadulce somnul cu arătări curate".

La ieşirea din acest paradis îndepărtat, el descoperă groaza existenţei omeneşti. Şi greşeala i se pare aceea că a consimţit la existenţa pe care şi-a făcut-o omenirea, cu „palida ei raţiune" care ne ascunde nemărginirea, cu bucuriile ei mediocre şi „fericirea pe care nimeni n-o ocoleşte". Dar în loc să încerce să le integreze într-o armonie superioară sau să le spulbere printr-o contemplaţie care să le transfigureze, Rimbaud, „asupra oricărei bucurii, ca s-o sugrume", a făcut „saltul surd al fiarei sălbatice". Nu mai are decât înjurături pe buze şi furia lui nimicitoare nu cruţă nimic. La el negaţia nu cunoaşte nicio limită; în ciuda tonului, atât de nou, al acestei mânii, nu trebuie oare să deosebim o formă, exasperată, a speranţelor magice ale romantismului? Dacă Rimbaud respinge tot ce ţine de lumea pământească, o face pentru că şi el se îndreaptă spre un paradis întrezărit, căruia simte că-i aparţine. Greşeala nu e numai că accepţi să exişti: ea e că exişti. Vină inerentă condiţiei umane, vieţii în care toate cu câte ne mândrim *ne despart* şi ne interzic adevăratele bucurii. Trebuie să sfărâmi aceste legături, să regăseşti cu orice preţ metodele care să ne îngăduie fie să fim stăpânii lumii, fie să ne pierdem în imensitatea cosmică. Eliberaţi în cele din urmă putem fi demiurgi (*am crezut că dobândesc puteri supranaturale*) sau, părăsind orice conştiinţă separată, intrăm în sfârşit în uitarea deplină, care numai ea ne restituie Fiinţei.

Ea e regăsită Cum? Eternitatea E marea laolaltă cu soarele.

Extazul care-i va reda contemplarea Veşniciei, Rimbaud îl cere abandonării depline în voia senzaţiilor; numai prin pierderea de sine în imensitatea mării însorite va deveni el *scânteia de aur a luminii natură*. „Barbar", lipsindu-se de bunăvoie de puterile dobândite, el va năzui spre o vreme care să fie „mult după zile şi anotimpuri şi fiinţe şi ţări", şi-i va gusta făgăduiala în uimitoare beţii sărbătorind cu natura o nuntă ce se sfârşeşte cu pierderea oricărei conştiinţe.

Am îmbrăţişat aurora de vară

Nimic nu se clintea încă pe fruntea palatelor. Apa murise. Taberele umbrei nu părăseau drumul pădurii. Am păşit trezind răsuflările vii şi călduţe, şi pietrele preţioase priviră, şi aripile se înălţară fără zgomot

Mai întâi, pe cărarea plină de prospeţime şi de palide străluciri, o floare mi-a spus cum o cheamă.

Am râs către cascada care se despletea printre brazi: după creasta argintie, am recunoscut-o pe zeiţă

Atunci i-am ridicat vălurile, unul câte unul. Pe alee, dând din braţe. Pe câmpie, unde am pârât-o cocoşului. În plin oraş, fugea printre clopotniţe şi catedrale; iar eu, alergând ca un cerşetor pe cheiurile de marmură, o fugăream în susul drumului, lângă o dumbravă de dafini, am înconjurat-o cu vălurile ei strânse, şi i-am simţit puţin corpul uriaş. Aurora şi copilul căzură la picioarele pădurii.

Când m-am trezit, era amiază.

Ceea ce e mai surprinzător, mai tulburător, în aceste extaze rimbaldiene, e sobrietatea cu care sunt reproduse: nu există decât exact cuvintele necesare care, despuiate astfel de orice podoabă şi de orice nimb afectiv, capătă o strălucire intensă. Un ritm tainic şi savant e de ajuns: ele se smulg de la sine din folosirea facilă şi calitatea banală ca să se încarce de o semnificaţie deosebită şi o muzicalitate cu totul neobişnuită. Rimbaud fixează suprema exaltare a călătoriei în spaţii, care la Jean Paul sau la Hugo deschide ecluzele unui uriaş fluviu de cuvinte, dintr-o singură mişcare ritmică…

Am întins frânghii din clopotniţă în clopotniţă; ghirlande din fereastră în fereastră; lanţuri de aur din stea în stea, şi dansez.

„Mai întâi a fost un studiu”. Rimbaud, în marea lui părere de rău după un paradis pierdut, va dori curând, prin orice mijloace, să se bucure încă de pe pământ de nevinovăţia care îi e refuzat; omului. Revolta sa, mai întâi îndreptată orbeşte împotriva a tot ce se înfăţişa vederii şi care-i amintea condiţia sa umană, devine curând o revoltă şi mai ambiţioasă. Nu mai e de ajuns să înjuri, trebuie să găseşti instrumentul, formula, care vor îngădui „să schimbi viaţa”. De vreme ce

conştiinţa e o piedică, de vreme ce doar clipele de atotputernicie acordate forţelor obscure dezlănţuie dansul minunat al scânteii de aur rătăcind prin lumină, el va încerca să se dezagrege metodic şi să nimicească în el toate puterile care ţin de existenţa separată. „Adevărata viaţă e absentă Nu suntem ai lumii". Dar ne e oare interzis să căutăm drumul spre „adevărata viaţă"?

Nu mai e nevoie să citäm încă o dată celebra *Scrisoare vizionarului*, unde Rimbaud, care tocmai avusese revelaţia brusca a poeziei, o consacră ca mijloc de cunoaştere. Poetul nu e autorul operei sale, aşa cum şi-l închipuie „nişte bătrâni imbecili care au oprit individul la cunoaşterea eului"; atâta timp cât se mărgineşte la această psihologie simplistă a individului închis, omul rămâne făptura absurdă şi lipsită de vlagă care-şi atrage mânia lui Rimbaud. Tot ce se poate zämisli în noi acceptabil – şi în primul rând naşterea poeziei – se petrece „în adâncuri", după ce au fost reduse la tăcere raţiunea şi conştiinţa. Poetul poate „ajunge la necunoscut", dar cu condiţia să-şi creeze o asceză deosebită care să-l elibereze de însuşirile superficiale şi să nu mai lase să se înalţe în el decât vocea aceea care nu e doar a lui. El îşi propune să prelungească, să facă să dăinuie experienţa acestor stări când eul, încetând să se mai perceapă pe el însuşi, nu mai e decât locul unei prezenţe. „Eu este un altul". Trebuie „să-ţi înveţi sufletul… să cercetezi invizibilul şi să auzi neauzitul".

Dar la această umilinţă a conştiinţei, recunoscând că nu ea surprinde realul, se adaugă al doilea timp al meditaţiei lui Rimbaud. Poetul, ştiind că în el se poate săvârşi minunea, îşi va folosi toată *voinţa* ca s-o stârnească. „Hoţ al focului", el nu va şovăi în faţa nici unei torturi, nici unei otrăvi, nici unui blestem, „îndelungata, imensa şi lucida dereglare a tuturor simţurilor" îi va hărăzi darul viziunii. Şi după ce va fi *văzut*, va trebui *să spună*, să „găsească un limbaj". Încercarea lui Rimbaud n-are nimic de-a face cu acea căutare a senzaţiei de dragul ei, pe care un estetism grosolan pretinde s-o găsească acolo. Niciodată n-am fost atât de departe de „literatură", atât de aproape de esenţa *poeziei*. Felul cum foloseşte Rimbaud limbajul se

justifică numai prin această voinţă de a surprinde ceea ce nu surprinde niciunul dintre mijloacele de care dispunem… Scriam despre tăceri, despre nopţi, notam inexprimabilul".

Dar nu poţi să încerci să pui stăpânire pe vis fără nicio primejdie. Acelaşi sentiment al blestemului care, de la Baudelaire la Hugo, se leagă de ambiţiile prometeice, apasă cu toată greutatea şi pe acţiunea lui Rimbaud. În clipa revoltei, când descoperă sensul iluminării lăuntrice, Rimbaud sfidează blestemul: el revendică sus şi tare chinurile rezervate poetului, „marele criminal şi marele savant". Curând însă va sosi chinul din *Un anotimp în infern*: cel care a crezut că poate să scape de condiţia umană creându-şi visul, cel care a primit să se nimicească pentru a ajunge la bucuriile cunoaşterii, va renunţa să mai continue aventura magică. Căci soarta lui îi mai rezerva şi un alt fel de a folosi cuvântul: pe neaşteptate, îndoielile şi remuşcările au încolţit în el, şi odată cu ele întreaga înfruntare a imaginilor în care, încă din copilărie, s-a fixat ideea greşelii, a lipsei de măsură, a interdicţiilor. „Groaza sosea", căci în el se ducea o luptă neîncetată între revolta deznădăjduită a hoţului focului şi setea de umilă alinare a misticului. Unde să cauţi lumina, dacă nu tot în cuvânt şi în exprimare?

Opera care, pe vremea *Iluminărilor*, primise acest rang de mijloc de cunoaştere neregulat, interzis, se va confunda, în *Anotimp*, cu lupta spirituală, „tot atât de brutală ca şi lupta dintre bărbaţi". Scriind, însărcinându-şi cuvântul poetic să fixeze prin imagini sensul, încă necunoscut, al propriului său destin, Rimbaud încearcă acum să se sustragă groaznicei ameninţări pe care o simte în el. Şi, de fapt, *Un anotimp în infern*, ca şi cealaltă „coborâre în infern" care e *Aurelia* lui Nerval, duce la împlinirea şi rezolvarea problemei personale a autorului ei: problemă vitală, aceea a mântuirii. pe care însă zadarnic vrei s-o transformi într-o luptă ideologică oarecare. Această rezolvare nu putea surveni decât pe planul miiului, şi e absurd s-o „explici" sau s-o „traduci" printr-o alegere, pe care să fi făcut-o Rimbaud, a unei „doctrine". Un singur lucru e sigur: după chinurile din *Anotimp*, împăcarea se săvârşeşte şi umilinţa urmează orgoliului. Nu mai există

decât „realitatea aspră când o strângi în braţe”. În faţa acestei taine, orice interpretare e indiscretă şi neapărat falsă. Adevărate şi convingătoare nu rămân decât mitul şi concluzia lui de neînţeles. Şi mai rămân câteva lumini aruncate asupra sensului poeziei: al unei poezii care nu se deosebeşte de aventura avută, care n-o „exprimă” – dar face parte din ea la şi Novalis din *Imnuri către Noapte*, ca şi Nerval în *Aurelia*, Rimbaud nu face deosebirea între „visul” şi „viaţa” sa, între actul incantaţiei poetice şi etapele cunoaşterii sau ale mântuirii.

V… *Dorinţa unei dorinţe sau visul unui vis*.

ANDRE FONTAINAS

După marii aventurieri ai visului, după Rimbaud şi Baudelaire, ca şi după adevăraţii romantici germani, o nouă generaţie le urmează pilda şi primeşte, fără să simtă însă aceeaşi nevoie lăuntrică, moştenirea lăsată de ei. Felul cum au folosit „simboliştii” visul şi poezia magică seamănă, într-o anumită măsură, cu acela pe care-l descoperim la epigonii romantismului german. Pentru Baudelaire şi Nerval, pentru Hugo şi Rimbaud, ca şi pentru Novalis, Arnim şi Hoffmann, călătoria în ţara visului fusese o aventură primejdioasă, o uriaşă speranţă sau uneori o încercare de temut, şi fiecare dintre aceşti poeţi fusese totdeauna nevoit să joace un joc în care-şi risca propria viaţă. Vin Eichendorff, Morike, Heine: sub pana lor, „visul” e în orice clipă motiv muzical, mijloc de a da poemului acea curgere, acea blândă irealitate care începe să fie gustată în sine cu un fel de desfătare estetică. Marii înaintaşi nu făcuseră ireală lumea sensibilă decât ca să intre în comunicare cu o realitate în afara timpului, obiect al unei realităţi înrădăcinate chiar în substanţa lor; urmaşii lor imediaţi, mai străini de neliniştea metafizică, mai puţin îndrăzneţi în răspunsul la această neliniştе, păstrează gustul evadării. Tot ce era însă dramatic în ambiţiile spirituale – şi adesea în naufragiile îngrozitoare – ale primilor „vizionari” s-a atenuat

Simbolismul va semăna cu acest al doilea romantism, şi ca şi el va avea poeţi foarte mari; dar niciunul din ei nu va fi dintre acele fiinţe „alese” sau „blestemate” care caută, prin poezie şi cu ajutorul ei,

certitudinile fără de care n-ar putea trăi. Mai apropiaţi, de altfel, de Mallarmé decât de Rimbaud, ei vor face o operă de mare importanţă; îmbogăţind, mlădiind şi eliberând limba poetică, ei vor continua revoluţia întreprinsă de romantism, care a făcut din nou din franceză o limbă aptă pentru lirism.

Pentru aceşti poeţi, visul va fi un climat preferat şi un model de preţ propus căutărilor lor estetice. Niciunul dintre ei nu era destul de „primitiv", nu avea o legătură destul de primară cu imaginile pentru ca visul său continuu să poată, în chip spontan, brutal, să răzbată la suprafaţa poemului. Aceşti intelectuali îndrăgostiţi de primitivism – care nu aveau, ca să ajungă la el. profundele nelinişti ale lui Baudelaire, atât de conştient şi el, dar atât de firesc înclinat spre evadarea din conştiinţă – au recurs la visul nocturn şi au încercat să-i imite atmosfera atât prin procedee studiate, cât şi printr-o constantă aluzie explicită la vis. Pe lângă aceste izbucniri ale visului profund care tulbură lumea lui Rimbaud. sau chiar pe lângă visele nemişcate şi depărtate ale lui Mallarm6, cele ale simboliştilor au ceva artificial, ceea ce de altfel le şi dă un farmec nesfârşit. Grădini, fântâni arteziene, bazine, toalete rafinate, castelane minunate, un întreg univers de eleganţă alcătuieşte peisajul oniric al acestei epoci. E tot atât de adevărat că visele sunt oglindirea fidelă a alegerii făcute de imaginaţie între plăcerile ei şi spectacolele pe care şi le doreşte. Dar suntem la mare depărtare de acea noapte a fiinţei, de acele abisuri primejdioase sau de acele paradisuri în care au pătruns marii aventurieri.

Şi sarcasmul, ca odinioară la Heine, intervine şi el: la un Laforgue de exemplu, visul îşi bate joc de viaţa atât de „cotidiană", iar aceasta, la rândul ei, întrerupe pe neaşteptate visul. Ironia amară, care e o altă formă a nostalgiei. O prea lucidă conştiinţă îl împiedică pe omul modern să coboare în abisurile lăuntrice şi să evoce, aşa cum doreşte, binefăcătoarele climate ale vieţii ascunse. Din propriul său dualism, din întoarcerea imposibilă la unitatea de sine, el îşi face un spectacol amuzant

Puţin câte puţin, la simbolişti… visul" îşi pierde adâncurile

întunecate, ca să nu mai fie decât acea lume artificială în care te poţi refugia. Această evadare e departe de a fi lipsită de noblețe; deşi nu mai are ascuţita frumuseţe tragică a marilor lupte spirituale, ea e cu toate acestea expresia unei păreri de rău şi a unui cult: părere de rău după desăvârşirea distrusă de vigilenţa intelectului, cult al frumuseţii creat de imaginaţia liberă. Simbolismul, ale cărui lâncezeli şi palori păreau cu desăvârşire fade după câţiva ani, a fost însă unul dintre ultimele momente când omenirea a încercat, prin strădania colectivă a poeţilor săi, să acorde întâietate acelor porniri ale ei care erau îndreptate spre frumuseţe: cu toată neputinţa lor de a trăi această credinţă până la cele din urmă consecinţe, câteva spirite s-au convins că spectacolul lăuntric, chiar şi acela care se datorează mai mult artificiului decât spontaneităţii, ne aparţine şi ne exprimă mai bine decât activităţile noastre sociale şi servituţile de animale gregare. Această alegere a visului şi preferinţa acordată feeriei poartă în sine primejdia unei vădite pierderi de substanţă umană. Dar e sigur oare că închiderea în vis e o trădare mai condamnabilă decât atenţia acordată exclusiv faptelor şi problemelor „realului", căreia i se dedau cu pasiune generaţii mai apropiate de noi?

* * *

*Orice s-ar spune, în şirul de secole, de la poeţi poţi şi ţi-e îngăduit să aştepţi impulsurile în stare să reaşeze omul în inima universului, s*ă-l *abstragă pentru o clipă din aventura sa distrugătoare, să-i aducă aminte că există pentru orice durere şi orice bucurie din afară un loc care se poate desăvârşi la nesfârşit, un loc al hotărârii şi al ecoului*.

ANDRf-BRETON

Simbolismul pregătea calea unei generaţii care, imediat după război, avea să reia ambiţiile lui Rimbaud luând din exemplul său revolta metafizică împotriva nedesăvârşirii condiţiei umane şi în acelaşi timp apelul la revelaţiile inconştientului. Revolta a fost mai întâi negaţie, dorinţă de dezorganizare, în epoca dadaismului; după aceea, în suprarealism, cel puţin în primii ani, a fost o încercare de reconstruire, de afirmare metafizică.

Suprarealismul a căpătat o conştiinţă mai netă a anumitor încercări devenite familiare poeziei în cursul ultimului secol. Prin asta se apropie el de romantismul german, cel puţin tot atât cât şi prin folosirea visului. Nu fără motiv s-au interesat Breton şi prietenii săi de toţi romanticii, chiar dacă mai târziu i-au renegat, destul de pe nedrept, cu excepţia lui Arnim, din aceeaşi pornire care i-a făcut să-l respingă pe Rimbaud ca să-l preamărească pe Lautréamont în Germania de la 1800, ca şi în Parisul din 1925, câţiva tineri poeţi căutau să găsească împreună – printr-o simfilo-sofare şi o simpoetizare organizată – o metodă precisă care să le îngăduie scoaterea la lumină a realităţii ascunse din viaţa inconştientă. Mişcarea spiritului e cam aceeaşi: se proclamă valoarea de cunoaştere inerentă grupărilor spontane de cuvinte şi de imagini care se ivesc din bezna lăuntrică. Şi se încearcă aducerea la conştiinţă a întregii comori inconştiente. Breton dă definiţia:

Suprarealism, s. În Automatism psihic pur prin care îţi propui să exprimi, fie oral, fie în scris, fie în orice alt fel, funcţionarea reală a gândirii. Dicteu al gândirii, în absenţa oricărui control exercitat de raţiune, în afara oricărei preocupări estetice şi morale.

Suprarealismul se prezintă deci mai întâi ca o *metodă*, şi, preciza pe atunci Louis Aragón, o metodă la îndemâna tuturor. „Doar să-ţi dai osteneala să *practici* poezia!" decreta Breton. Poezia este deci considerată ca un şir continuu de exerciţii, asemănătoare cu acelea ale misticilor, prin care s-ar putea „dobândi" harul poetic. La aceasta se poate ajunge provocând prin toate mijloacele cu putinţă – automatismele cuvântului şi ale scrierii, întrebuinţarea drogurilor, folosirea deliberată a anumitor halucinaţii datorate oboselii etc. – acele stări de conştiinţă în care, sustras logicii, spiritul ajunge la o comunicare mai strânsă cu adâncurile sale necunoscute. Trebuie să ajungi, dincolo de personalitatea conştientă, la straturile mai primitive ale fiinţei, şi la acea „materie mentală deosebită de gândire, gândirea însăşi… nefiind decât un caz particular al ei".

Dar adoptarea deliberată a acestei metode nu tinde mai mult

decât „dereglarea” lui Rimbaud spre scopuri literare. Ea se bazează pe o speranţă milenară, destul de asemănătoare cu visul Vârstei de aur la Novalis; şi chiar această speranţă se desprinde, ca singurul colac de salvare, pe fondul întunecat al disperării universale. Câteva texte esenţiale ale lui Breton, scoase din *Manifestul* din 1924 şi din *Vasele comunicante* din 1932, şi puse aici cap la cap, pot fi de ajuns ca să evoce acel climat spiritual foarte deosebit care rămâne mesajul cel mai profund al sectei suprarealiste.

Aş vrea să nu se creadă că suprarealismul a încercat altceva decât să arunce un fir conducător între lumile atât de despărţite ale veghii şi somnului, ale realităţii exterioare şi lăuntrice, ale raţiunii şi nebuniei, ale calmului cunoaşterii şi iubirii, ale vieţii pentru viaţă şi revoluţiei etc…

Atât de mult crezi în viaţă, în ceea ce are viaţa mai precar, fireşte viaţa reală, că până la urmă credinţa dispare. Omul, acest visător definitiv, pe zi ce trece tot mai nemulţumit de soarta sa, face cu greu înconjurul obiectelor pe care a ajuns să le folosească şi pe care i le-au oferit nepăsarea sau efortul său…

Cred în fuzionarea în viitor a acestor două stări. În aparenţă atât de contradictorii, care sunt visul şi realitatea, într-un fel de realitate absolută, de suprarealitate, dacă se poate spune astfel. Spre cucerirea ei mă îndrept, *sigur că n-o să ajung niciodată*, dar păsându-mi prea puţin de propria mea moarte ca să nu preţuiesc cât de cât bucuriile unei asemenea posesiuni…

Suprarealismul n-ar putea fi justificat decât prin starea completă de distracţie la care sperăm să ajungem aici pe pământ… Să trăieşti şi să încetezi de a mai trăi sunt nişte soluţii imaginare. Existenţa e în altă parte.

Acest act de credinţă în tot ceea ce poate trăi în noi dincolo de biata noastră existenţă – adevărat *credo quia absurdum* – explică atenţia continuă pe care o acordă Breton visului, ca şi aparentele variaţii ale ideilor sale asupra vieţii onirice. În 1924, el îşi propunea să capteze forţele ascunse în adâncurile spiritului: „Mai întâi să le captăm,

spre a le supune după aceea, dacă e cazul, controlului raţiunii noastre". Rezerva exprimată aici se cuvine subliniată. La Breton nu e vorba, ca şi la romanticii germani, de o totală lăsare în voia visului, ci de o cucerire a visului, încercându-se folosirea lui de către conştiinţă. Şi atunci scopul suprarealismului este aplicarea visului, *il a lui* (dar nu numai a lui) la „rezolvarea problemelor fundamentale ale vieţii". Va explica oare visul mai bine veghea decât explică veghea visul? Sugestiile „nopţii adânci" nu dirijează oare o mulţime din faptele şi sentimentele noastre? Şi nu există în vis o certitudine deosebită care-i îngăduie celui care visează să fie mai satisfăcut de ceea ce i se întâmplă, mai puţin chinuit de „neliniştitoarea problemă a posibilităţii" decât e omul în starea de veghe?

Toate astea nu erau decât întrebări. Breton revine la ele în *Vasele comunicante*, care urmează admirabilei *Nadja*, alcătuind împreună cea mai emoţionantă dintre toate mărturiile suprarealismului. La acea dată, în 1932. preocupat să-şi pună gândirea în acord cu materialismul istoric. Breton caută să înlăture orice apologie a visului socotit drept locul unde, în făptură, s-ar manifesta o forţă spirituală diferită de noi. Şi, aplicând metodele psihanalizei la câteva episoade din propria sa existenţă, vise şi visări în starea de veghe, el constată că în lumea închisă a somnului, ca şi în aceea unde ne credem stăpâni pe faptele noastre, „exigenţele dorinţei în căutarea obiectului realizării sale dispun în mod ciudat de datele exterioare". Acum însă trage concluzia că visul nu implică, în afară de realitatea cotidiană, „recunoaşterea nici unei realităţi diferite sau noi". Dorinţei de evadare într-o viaţă supranaturală, acestei „voinţe inoperante", el îi opune de acum încolo o voinţă *practică* „de transformare a cauzelor adânci ale dezgustului omului şi ale tulburării generale a raporturilor sociale".

Totuşi, credincios neliniştii sale dintâi, Andre Breton continuă să dorească totodată „să transforme radical lumea" şi „s-o interpreteze cât mai complet cu putinţă". Departe de a renega orice adâncire a destinului individual doar în folosul viitorului societăţii, el cere „să fie

reabilitat studiul eului, ca să poată fi integrat în studiul fiinţei colective". Spre deosebire de unii prieteni de altă dată, grăbiţi să-şi uite conştiinţa acută a dramei metafizice, Breton îşi menţine, în centrul noii sale atitudini, revendicarea de la început la revoluţionarul de acum, profundul dialog lăuntric dintre disperarea fără leac şi speranţa care nu se frânge n-a fost atenuat, nici mascat de niciun optimism facil.

În întrepătrunderea somnului cu veghea, el continuă să vadă un fel de ţesătură deasă care asigură schimbul necesar dintre lumea din afară şi lumea lăuntrică. Nevoile satisfăcute şi nesatisfăcute ale omului întreţin această „sete spirituală care, de la naştere şi până la moarte, trebuie să se potolească, dar *nu să se lecuiască*".

N-o să ostenesc niciodată să opun imperioasei necesităţi actuale, de a schimba bazele sociale prea şovăitoare şi măcinate ale vechii lumi, cealaltă necesitate, nu mai puţin imperioasă, de a nu vedea în revoluţia viitoare un scop care, evident, ar fi în acelaşi timp şi scopul istoriei Pentru mine scopul nu poate fi decât cunoaşterea veşnicei meniri a omului…

Căci „precaritatea cu totul artificială a condiţiei sociale" a omului nu trebuie să ascundă *precaritatea reală a condiţiei sale umane*.

Măreţia suprarealismului va rămâne, oricare ar fi eşecurile şi reuşitele sale, în neîncetata orientare spre esenţial şi în efortul neîntrerupt, în ciuda eşecurilor şi chiar a reuşitelor. Ca şi înaintaşii lor din romantismul german sau din al doilea romantism francez, suprarealiştii ştiu că demnitatea omului stă tocmai în acest devotament deznădăjduit, în speranţa absurdă care se hrăneşte chiar din adâncurile incertitudinii

* * *

Închide ochii, *Totul s-a împlinit*.

PAUL fiLUARD

Poezia suprarealistă, mai ales cea a lui filuard, datorează acestei prezenţe a angoasei umane, a speranţei şi a unei chinuitoare nevoi de desăvârşire întreaga profunzime a ecourilor pe care le stârneşte. Chiar dacă evocă universul viselor şi „beznele abisale năzuind toate spre o

confuzie orbitoare", n-o face din plăcere estetică şi pentru simpla bucurie de a picta privelişti imateriale. Poetul „se încăpăţânează să îmbine ficţiuni cu realităţi redutabile", nu din joc, ci pentru că recunoaşte în orizonturile şi nălucile lăuntrice semne ale propriei sale esenţe.

Obiectivitatea poetică nu există decât în perindarea, în înlănţuirea tuturor elementelor subiective, poetul fiind, până la noi ordine, nu stăpânul, ci sclavul lor.

El trebuie să accepte aceste elemente, cele mai puţin comunicabile, din el însuşi şi să se convingă că tocmai în ele, în ceea ce constituie unicitatea lui personală, stă umanitatea sa, precum şi posibilitatea unei comunicări cu ceilalţi oameni. Nu mai găseşti aici trecerea de la „veghe" la „vis"; de la bun început, fiecare poem al lui Éluard se aşază şi ne atrage şi pe noi în inima acestui mare vis continuu. În care singurătatea şi prezenţele nu mai sunt potrivnice, în care absenţa nu mai interzice iubirea, în care extrema puritate nu exclude splendoarea carnală.

Din toate câte-am spus despre mine oare ce rămâne
Am păstrat false comori în dulapuri goale
O corabie inutilă îmi leagă copilăria de plictis
Ochii de oboseală
O plecare de himerele mele
Furtuna de arcul nopţilor în care sunt singur
O insulă fără vietăţi.de vietăţile pe care le-ndrăgesc
O femeie părăsită de femeia mereu nouă într-un avânt de frumuseţe
Singura femeie reală
Aici altundeva
Dăruind vise celor absenţi
Mâna ce mi-o întinde
Se oglindeşte într-a mea
Spun bună ziua surâzând
Nu te gândeşti la ignoranţă

Şi ignoranţa stăpâneşte
Da am sperat totul
Şi am disperat de orice
De viaţă de dragoste de uitare de somn
De forţe de slăbiciuni
Nu mai sunt cunoscut
Numele umbra mea sunt lupi

O uriaşă dorinţă de perfecţiune şi de absolut, căutarea unui paradis făgăduit, restituirea unei purităţi de necrezut, iată obsesiile care, de un secol şi de-a lungul întregii poezii a epocii noastre, au găsit expresii foarte deosebite şi în acelaşi timp foarte asemănătoare. Mai mult ca oricând, în izolarea şi încercarea lor aparent inumană, poeţii sunt de comun acord să depună mărturie pentru toţi, să preia spaima comună, să se încumete la cele mai cutezătoare explorări ale beznei interioare, pentru ca înăuntrul ei să-şi sacrifice viaţa personală şi să cunoască, în toată strălucirea ei dramatică, condiţia umană. Foarte aproape de suprarealişti şi mare poet al visului, Léon-Paul Fargue cântă speranţa care se înalţă la gândul morţii:

Alţii vor fi să vadă când eu nu voi mai fi.
Lumina o să-i uite pe cei ce o-ndrăgiră
Nicio chemare faţa n-o să ne-o mai aprindă.
Niciun suspin iubirii nu-i va stârni ecouri.
Ferestrele ni se vor stinge.
Un cuplu de străini pe strada gri va trece.
Vocile.
Vocile altele cânta-vor, ochi alţii, noi, vor plânge în locuinţă nouă
Vor fi-mplinite toate, totul va fi iertat.
Durerea va fi nouă, pădurea ne-ncepută.
Şi Dumnezeu păstra-va, pentru prieteni noi.
Şi fericirea, poate, făgăduită nouă.

SUFLETUL ŞI VISUL

Ideea unui suflet este un obiect atât de mare şi atât de capabil să farmece spiritele cu frumuseţea sa, încât, dacă ai avea ideea sufletului

tău, *nu te-ai mai putea gândi la altceva*.

MALEBRANCHE: *Meditaţii*

De la romantism până în zilele noastre, aceeaşi nelinişte continuă, stârnind drept răspuns convingeri destul de asemănătoare, stă la originea anumitor încercări poetice. Între ele se pot pune în evidenţă multe deosebiri, care însă nu corespund întotdeauna deosebirilor dintre epoci şi ţări: Brentano e deseori mai aproape de Baudelaire decât de Arnim, iar acesta i se pare mai inteligibil cutărui poet suprarealist decât criticilor din vremea sa. De altfel, fiecare dintre aventurile spirituale trăite de romanticii germani şi de emulii lor francezi din secolul al XIX-lea rămâne ireductibilă la oricare alta Cum să nu fii deci ispitit să te mulţumeşti cu defilarea acestor personalităţi originale şi diferite?

Totuşi, spiritul rămâne nesatisfăcut: el simte, fără să le poată fixa într-o formulă, anumite afinităţi care fac din aceşti poeţi o familie şi din poezia lor un climat a cărui unitate este de netăgăduit. Parcă nicio definiţie nu poate să cuprindă adevărata esenţă a romantismului, care ţine de calitatea sensibilă şi de afirmarea vitală, nu numai de inteligenţă. Obişnuinţele noastre intelectuale, tendinţele gândirii noastre sunt însă prea amestecate cu elemente romantice ca să nu simţim totuşi nevoia de a cunoaşte mai bine natura acestei moşteniri. Poate n-o să ajungem la ea decât printr-un şir de apropieri succesive şi prin evocarea miturilor preferate, care au fost acelea ale romantismului. S-ar naşte astfel, la rândul său, un fel de mit al romantismului, de care nu putem să nu ţinem seama: trebuie să recunoaştem ceea ce, după o observare mai mult sau mai puţin fidelă, continuă să supravieţuiască în gândirea şi viaţa noastră din doctrina romantică. Nu numai pentru că a fost cândva, ci pentru că răspunsurile trecutului la marile întrebări umane continuă să trăiască în noi, mereu vii, cerând stăruitor generaţiilor să aleagă între ele.

Atitudinea romantică, nemărginindu-se numai la planul literar, a fost specifică unei anumite epoci, şi e adevărat că nu poate fi asimilată pe deplin alteia. Totuşi, în acelaşi timp ea se înrudeşte, prin

convingerile sale esenţiale, cu anumite atitudini pe care spiritul omenesc le poate recăpăta de la o vârstă la alta, dacă urmează una dintre pantele fireşti ale cugetării sale. Aşa se va întâmpla mai ales după acele perioade în care, cultivându-şi numai puterile conştiente, va fi încercat să cârmuiască lumea după legile raţiunii sale. Atunci fiinţa se simte izolată în imensitatea unui univers căruia i se opune, şi, redusă ea însăşi la activităţile lucide, e cuprinsă de teamă şi de părere de rău atunci când ghiceşte, mereu vii în umbra ei, puterile pe care ar fi vrut să le cuprindă aici o dată pentru totdeauna Dornică de înflorire, ea născoceşte pentru liniştea ei acele mituri pe care le vedem apărând cu intermitenţe şi care tind să scoată fiinţa din singurătatea ei ca s-o reintegreze în ansamblul lucrurilor. Le *inventează* în ambele sensuri ale cuvântului: le redescoperă în comoara istoriei spirituale, căci ele au mai existat şi înainte. Dar le şi creează, căci niciodată n-au avut pe de-a-ntregul nuanţa aceea specifică pe care o capătă de fiecare dată. E mai puţin important să dezvălui originea istorică a acestor mituri decât să le surprinzi exact noile legături; în epoca romantică, unele provin din ocultism, altele de la înaintaşii imediaţi, Herder sau Goethe; există, în sfârşit, unele, cum sunt mitul visului şi al inconştientului, care-şi primesc parcă de la romantism prima lor expresie izbitoare. Dar, vechi sau noi, aceste mituri nu capătă decât prin întâlnirea lor o valoare originală: ele se desprind de sursele lor istorice ca să pătrundă într-un sistem de gândire destul de deosebit, în care prezenţa lor corespunde unei necesităţi lăuntrice. Le poţi aşadar urmări geneza în cadrul acestui sistem particular, fără să te mai preocupi de originea lor livrescă: căci, îndată ce sunt culese de un spirit care nu putea să le treacă cu vederea, o viaţă nouă le însufleţeşte.

I

Mari asemănări brăzdează chipul lumii ţi-ţi arată ici ţi colo lumina. *Ele apropie ţi armonizează ce e mic de ce e uriaţ*. *Doar din ele poate lua naştere orice nostalgie*, *orice spirit*, *orice emoţie*.

JEAN GIRAUDOUX: *Şcoala indiferenţilor*

Nu poţi comite o eroare mai gravă decât să vezi în psihologia

romantică doar o primă schiţare, încă stângace, a concepţiilor ştiinţei moderne: scopul romanticilor era cu totul altul decât cunoaşterea şi descrierea funcţionării mecanismelor noastre lăuntrice. Strădania şi extazul lor ţintesc evident mai sus decât această analiză. Efuziunile lirice ale personajelor lui Jean Paul în inima unei naturi devenite pe neaşteptate muzicală; ciudatele semnificaţii pe care le capătă obiectele şi gesturile în universul lui Hoffmann, şi ceea ce poetul numea „clipele sale cosmice", evenimente lăuntrice de o intensitate dureroasă; valorile simbolice pe care se străduieşte un Novalis să le găsească în toate limbajele ştiinţelor, numerelor, senzaţiilor şi imaginilor: toate se referă la o cunoaştere „magică" ce uneşte viaţa noastră lăuntrică cu uriaşa realitate presimţită în spatele universului sensibil. La romanticii cei mai spontani, un Tieck sau un Brentano, hotarul dintre „afară" şi „înăuntru" se şterge într-atâta, încât nu se mai ştie dacă personajele lor se caută pe sine de-a lungul spectacolelor şi aventurilor sau dacă, prin stările lor sufleteşti, în voia jocurilor gândirii şi ale limbajului, sunt în căutarea vreunei comori întrezărite. Pe ce potecă se pierd, ce unică descoperire atrage cu atâta putere toate aceste fiinţe care se evită şi se reîntâlnesc, refugiindu-se rând pe rând în vis şi realitate? Când Arnim, acest om în aparenţă atât de bine înfipt în realitate, întinde mrejele unui miraculos foarte arbitrar, când încurcă cuvintele şi silabele, ce profeţie speră el să citească în fundul ceştii de cafea? Cu ce scop îşi organizează Rimbaud imensa şi lucida dereglare? Hugo, în orgiile sale metaforice, Nodier şi Nerval clădind mitul propriei lor vieţi, Baudelaire şi Mallarmé" îndrăgostiţi de transparenţa pură, suprarealiştii încercându-şi metodele; toţi evident participă la un joc foarte grav, în care e vorba de însăşi existenţa lor. E oare interzis să reconstitui cu ajutorul gândirii drumul pe care l-au urmat, de la nelinişte şi până la straniile lor tentative, până la certitudinile iraţionale ca şi până la eşecurile suferite?

* * *

O nedesluşită remuşcare îl previne pe omul modern că poate a avut, că ar putea să aibă cu lumea în care se află nişte legături mai

adânci şi mai armonioase. Ştie foarte bine că există în el posibilităţi de fericire sau de măreţie de care s-a îndepărtat Anumite fiinţe, mai ales, aduc lumii această nostalgie: poeţii sunt aceia care, nemulţumiţi doar să-şi exprime chemările lăuntrice, au marea îndrăzneală să le urmeze până în cele mai primejdioase aventuri. Nemulţumiţi de realitatea dată şi de contactele foarte simple pe care le avem cu ea, ei simt acea neliniște, acea nesiguranţă pe care nu poţi s-o mai înăbuşi în tine în clipa când asculţi vocea visului. Primul lor sentiment e acela că aparţin pe de-a-ntregul unei lumi din afară şi totodată unei alte lumi, care-şi manifestă prezenţa prin accidente de tot felul, întrerupând curgerea cotidiană a vieţii. În faţa acestor bruşte deplasări ale realului, poeţii îşi dau seama că se petrece ceva – sau ceva trece „prin aer". Ei ştiu atunci că nu e chiar atât de firesc să fii om pe pământul acesta Un fel de reminiscenţă ascunsă în orice făptură, în stare însă la ei să învie pe neaşteptate, îi învaţă că odată, foarte de demult, făptura, ea însăşi mai armonioasă şi mai puţin fragmentată, se înscria fără zguduiri în armonia naturii

N-are oare fiecare fiinţă umană, în scurta ei memorie, amintirea unei vârste când separaţia încă nu se înfăptuise? Vârsta de aur a copilăriei, care credea în imagini şi nu ştia că există o lume exterioară, reală, şi o lume lăuntrică, imaginară. Vârsta de aur a epocilor primitive, când omul se bucura de nişte puteri pierdute după aceea, fermecând prin cuvântul lui obiectele din jur. Vârsta de aur mai veche încă, despre care vorbesc legendele popoarelor, vârsta în care Orfeu vrăjea animalele şi stâncile. Reminiscenţa reface lanţul nesfârşit al amintirilor. Şi cine e înzestrat cu această memorie începe să spere: căci ghiceşte în sine, adormiţi dar oricând în stare să se trezească, germenii lăsaţi de epocile copilăriei. Ce a pierdut omul mai există încă, înăbuşit dar via va fi nevoie de un efort îndelungat, de o coborâre în infernul lăuntric, dacă fiinţa, dezagregată din pricina separaţiei şi lipsită de certitudinea de a mai avea vreun centru, vrea să-şi regăsească integritatea Dar dacă reuşeşte cât de cât, vârsta de aur nu va mai fi în urmă: va fi pământul făgăduinţei spre care ne va călăuzi întregul

nostru progres.

Astfel s-au născut marile mituri, descoperite sau reînnoite, care au Constituit răspunsul romantismului la analizele extreme din secolul anterior. Încrezându-se în imagini, el a căutat să regăsească fecunditatea imaginaţiei mitice – ba chiar mai mult decât fecunditatea: adevărul cunoaşterii mitice şi influenţa ei salvatoare. Imaginile fac bine sufletului, se spusese încă din zorii romantismului Poezia e realitatea absolută, se va adăuga în curând.

Primul mit a fost acela al Sufletului: în timp ce raţiunea descompunea fiinţa în facultăţi juxtapuse, mecanisme ale unei maşini demontabile, o credinţă neexplicată, dar arzătoare, a reafirmat existenţa unui centru lăuntric; principiu al vieţii, loc al certitudinilor noastre, entitate inalienabilă, sufletul nu mai e obiectul curiozităţii psihologice, preocupată să descopere funcţionarea spiritului nostru. El devine din nou o esenţă vie, preocupat mai mult de destinul său veşnic decât de mecanismul său: ştie că vine de mai departe decât obârşiile cunoscute şi că i se rezervă un viitor în alte spaţii. În faţa lumii unde a venit să locuiască, se simte uimit ca un străin dus printre popoare din ţări îndepărtate. Când se întreabă până unde i se întinde stăpânirea, îl cuprinde o spaimă adâncă: exilat provizoriu în timp, îşi aminteşte sau poate presimte că nu aparţine pe de-a-ntregul lumii acestui exil. Aplecat asupra lui însuşi sau întors spre imensitatea sensibilă, încearcă să audă acele tainice melodii care, în sferele siderale ca şi în străfundurile fiinţei, mai au încă accentele patriei după care tânjeşte.

Melodiile cele mai de preţ le recunoaşte în cântecul sălbatic care ne însoţeşte surd existenţa şi uneori, datorită anumitor stări excepţionale, acoperă cu vocea lui ciudată cuvintele inteligibile şi înşelătoare prin care credem că ne exprimăm. Al doilea mit va fi acela al Inconştientului: sufletul, în căutarea unor ieşiri deschise spre propriile lui prelungiri, începe să creadă că visul, extazul, toate stările care pot mai mult sau mai puţin scăpa din limitele eului, îl reprezintă mai mult decât viaţa obişnuită. Părăsind viaţa periferică a percepţiilor şi a întâmplărilor banale, el crede că va atinge o concentrare spirituală

care să-i dezvăluie esenţa lui cea mai pura. În acelaşi timp el speră însă că acest strat din străfunduri, scăpând de izolarea existenţei separate, va fi locul de comunicare cu realitatea mai întinsă în care ne scăldăm: realitate cosmică sau divină, şi una şi cealaltă fiind nesfârşite şi de natură spirituală. Astfel vom ajunge la adevăratul nostru eu la capătul acestei concentrări spirituale, asigurându-ne în acelaşi timp o nelimitată revărsare în afara noastră; devenind în sfârşit noi înşine, în întregime vom fi mai mult decât noi înşine.

Acest mit al visului aduce însă după sine şi primejdioase ispite. Poţi ajunge să divinizezi inconştientul, să renegi cealaltă jumătate a vieţii: ceea ce apăruse ca o ieşire spre lumină ameninţă să devină poarta deschisă spre abis. Drumul care duce spre adevărata cunoaştere de sine te poate conduce şi spre pierderea individualităţii, spre iremediabila ei dizolvare. Aventura nu e lipsită de riscuri. Scăpând din închisoarea eului conştient, trebuie să te păzeşti de închisoarea visului de unde nu te mai întorci. De aici tot felul de spaime. Aceluia care s-a încrezut în operele propriei sale închipuiri, care a acceptat să vadă în ele o autentică expresie a lui însuşi şi o cunoaştere adevărată i se face frică în anumite clipe ale explorării sale. Nu e uşor să regăseşti ieşirea din labirintul lăuntric; formele, imaginile, orizonturile şi locuitorii pe care-i creează inconştientul eliberat de orişice piedici nu au întotdeauna

O înfăţişare zâmbitoare. Groaza lui Hugo, stupoarea lui Arnim corespund acestei clipe dramatice. Sentimentul de interdicţie, legat de tentativele prometeice, se amestecă surd cu întreaga poezie romantică, de la Hoffmann şi Nerval până la Baudelaire şi Rimbaud; când, cutezător, „hoţul focului" sfidează blestemul, când, neliniştit.

I se supune. Aproape toţi cei care au pornit în această aventură au revenit la „realitatea cea aspră", îmbogăţiţi cu toate comorile din adâncuri, dar convinşi că marginile impuse existenţei noastre de acum nu pot fi trecute fără ca încălcarea să nu fie pedepsită.

* * *

Totuşi, dacă trebuie să aşteptăm marea, definitiva plecare ce ne

va fi hărăzită la ceasul potrivit, dacă e un sacrilegiu să vrei s-o grăbeşti prin mijloace omeneşti, ea nu ne e totuşi interzisă, ne e impusă chiar prin dorul nostru de a înţelege încă de acum toate avertismentele ce ni se dau. Cunoaşterea e un păcat când omul încearcă să facă din ea instrumentul unei autodivinizări în cursul vieţii prezente. Dar şi ignoranţa e vinovată, cel puţin acea ignoranţă care ne îmbie să ne instalăm în existenţa noastră facilă şi să lăsăm în umbră tot ceea ce depăşeşte marginile noastre aparente. E o vanitate şi o nebunie să vrei să evadezi; dar e o prostie şi o laşitate să nu încerci să înţelegi semnele ce ne dezvăluie adevărata noastră fire.

Aici intervine al treilea mit, cel al Poeziei, văzută ca un şir de gesturi magice, săvârşite de poet fără să le cunoască limpede semnificaţia, dar cu credinţa fermă că aceste rituri sunt elementele unei vrăjitorii atotputernice. Poetul e un clarvăzător, un vizionar; el ajunge la necunoscut, găseşte noul. Poezia e realul absolut; adevărul ei e superior adevărului istoric. Iată atâtea formule care, de-a lungul întregului secol, încearcă să rezume noul fel de a concepe poezia.

De vreme ce se consideră că imaginaţia şi toate produsele necontrolate ale inconştientului, ce se recunosc numai după şocul afectiv pe care îl primim, sesizează o realitate lăuntrică şi în acelaşi timp obiectivă, poetul va căuta o metodă care să-i îngăduie să prindă în capcana limbajului fragmente din viaţa lăuntrică. El va pune alături cuvintele doar după afinităţile lor sonore, se va încrede în ritmuri, în ecourile silabelor, în toate legăturile lăuntrice ale materialului lingvistic. Va accepta că dincolo de semnificaţia lor, bună pentru schimburile vieţii colective, cuvintele mai au şi o altă virtute, propriu-zis magică, datorită căreia pot prinde acea realitate ce scapă inteligenţei şi cu aceeaşi speranţă se va lăsa în voia imaginilor care urcă din străfundurile fiinţei, inexplicabile şi adesea ciudate, dar înzestrate cu o putere emotivă cu totul deosebită. Le va alege după integritatea ecoului pe care-l au în el însuşi – şi nu numai în el, căci dacă ascultă sincer de acest criteriu al emoţiei, cuvintele şi imaginile vor avea aceeaşi putere şi asupra altuia Astfel, opera nu va răspunde

numai unei nevoi particulare, aceea a unei plăceri estetice fără valoare de cunoaştere. Ea va apropia, prin metaforă şi conform legilor de neformulat ale vieţii profunde, obiectele cele mai îndepărtate în timp şi în spaţiu. Iar poetul se va convinge că aceste alăturări neprevăzute corespund unei înrudiri reale între obiectele însele.

Astfel, poezia va fi un răspuns, singurul răspuns cu putinţă, la spaima elementară a făpturii închise în existenţa temporală. Ambiţia poetului care întâmpină aceste grupări neprevăzute de obiecte e, nici mai mult nici mai puţin, de a le smulge ordinii întâmplătoare a timpului şi a universului nostru spaţial, ca să le redistribuie după o nouă ordine. Această ordonare n-ar fi însă altceva decât tocmai aceea a unităţii esenţiale; regăsind-o prin magia lui particulară, poetul va atinge uneori Absolutul de care e însetat şi chinuit

Poetica aceasta, care n-a fost formulată şi pusă conştient în practică înainte de Baudelaire şi Rimbaud, se sprijină pe acele intuiţii şi credinţe metafizice, care au fost chiar acelea ale romantismului german. Toate aceste afirmaţii – valoarea invenţiilor hazardului şi a liberelor asociaţii ivite din reverie, din vis, din toate automatismele; posibilitatea de a cunoaşte astfel realitatea refuzată celorlalte puteri ale noastre – aceste afirmaţii îşi au originea în concepţia *analogică* a universului. Poezia ieşită din această viaţă secretă nu poate fi asimilată cu o cunoaştere decât dacă structura cea mai profundă a spiritului sau a fiinţei totale şi ritmurile ei spontane sunt identice cu structura şi marile ritmuri ale universului. Pentru ca fiecărei întâlniri de imagini să-i corespundă o afinitate reală în universul obiectiv, trebuie ca o aceeaşi lege să cârmuiască ceea ce noi numim exterior şi ceea ce nouă ne apare lăuntric.

Ideea analogiei universale, la care se referă concepţia romantică şi modernă a poeziei, e răspunsul spiritului uman la întrebarea pe care şi-o pune, şi expresia dorinţei sale celei mai adânci. El a dorit să scape din timp şi din lumea aparenţelor multiple, pentru ca în sfârşit să atingă absolutul şi unitatea. Lanţul analogiilor îi apare uneori ca legătura care, unind orice lucru cu oricare altul, străbate nemărginirea

şi stabileşte coeziunea indisolubilă a Fiinţei.

Privit din acest punct de vedere, mitul visului capătă o semnificaţie nouă. Visul nu mai e doar una dintre fazele vieţii noastre când ne regăsim în comunicare cu realitatea profundă. El e mai mult chiar şi decât modelul de preţ al creaţiei estetice, şi nu ne mai mulţumim să adunăm nenumăratele metafore spontane prin care geniul oniric pune în legătură momente despărţite în timp, fiinţe şi obiecte depărtate în spatia Visul şi Noaptea devin simbolurile prin care un spirit, dornic să părăsească aparenţele ca să ajungă la Fiinţă, încearcă să exprime spulberarea lumii sensibile. Noaptea, pentru romantic ca şi pentru mistic, e acea împărăţie a absolutului la care nu ajungi decât înlăturând toate datele lumii simţurilor.

Poezia romantică tinde astfel să ajungă, prin actul creaţiei, tot la acea contemplare fără obiect, la acea prezenţă pură şi inefabilă, spre care se îndreaptă şi misticul. Această ambiţie defineşte îndrăzneala încercării romantice – ca şi limitele ei. Căci să vrei să faci din poezie calea cunoaşterii, al cărei sfârşit este totala despuiere de imagini, înseamnă s-o încarci cu cele mai nobile speranţe omeneşti. Dar totodată înseamnă s-o conduci spre propria-i negare.

Măreţia romantismului va rămâne în recunoaşterea şi afirmarea profundei asemănări dintre stările poetice şi revelaţiile de ordin religios, în încrederea acordată puterilor iraţionale şi în marea, totala nostalgie a fiinţei în exil. Dar chiar dacă stările poetice sunt într-adevăr semnele evidente ale unei realităţi diferite de cea a percepţiei noastre banale, nu-i sigur că poezia va putea vreodată să atingă cunoaşterea pe care şi-o propun aceşti poeţi. Nevoia acestei cunoaşteri e însoţită, în activitatea poetică, de nevoia operei: dorinţa de a crea un obiect, de a da naştere unei forme, de a sugera prin imagine revelaţia lăuntrică. Această dorinţă, vie în orice făptură, nu se deosebeşte în esenţă de nevoia uriaşă de desăvârşire pe care ne-o inspiră nostalgia cunoaşterii. Dar la capătul căii mistice nu mai e decât tăcere şi absenţă de imagini; la capătul tentativei poetice există cuvântul şi naşterea unei forme.

În Noapte, în Visul absolut, unde nu mai supravieţuieşte nimic

din lumea sensibilă, nu mai e loc pentru poezie. Acela care, pierzându-şi speranţa că va atinge prin însuşirile sale normale vreo realitate care să-l satisfacă, a plecat în lunga călătorie spre Noapte, fiind în acelaşi timp însufleţit de nevoia poetică, se va opri pe marginea abisului întrevăzut Ajuns în vârful dealului, de unde privirea coboară pe amândouă coastele, el nu va merge mai departe. Căci cunoaşterea Visului îi va îngădui să se întoarcă, îmbogăţit însă cu o nouă înţelegere, spre lumina de pe pământ şi dacă la început a vrut să recucerească puterile pierdute, dacă pentru asta a trebuit să renege în întregime acea parte din el ce ţine de Zi, în cele din urmă se va întoarce spre conştiinţă: credincios astfel năzuinţei lui dintâi, care era integrarea întregii fiinţe.

*

Romanticii au cunoscut şi ei aceste necesităţi care prin limite precise cuceririi poetice. Au ştiut că visul nu e fecund decât dacă prin el insul ar putea deveni mai profund şi s-ar întoarce de acolo în viaţa conştientă: dar la o viaţă conştientă transfigurată de acum încolo, văzută cu alţi ochi

Visul nu e poezia, nu e nici cunoaşterea Dar nu există cunoaştere – dacă i se dă acestui cuvânt sensul cel mai înalt –, nu există poezie care să nu se hrănească din izvoarele visului. E fără îndoială zadarnic să aştepţi de la spectacolele visului, de la fiecare dintre tablourile sale, o semnificaţie traductibilă, şi să vrei să trăieşti mai mult în vis decât în locul care ţi-e hărăzit Adevărata învăţătură a visului stă în altceva: în însuşi faptul că visezi, că porţi în tine toată acea lume de libertate şi imagini, că ştii că ordinea aparentă a lucrurilor nu e singura cu putinţă. La întoarcerea din vis, privirea omului e în stare de acea uimire pe care o simţi când dintr-odată lucrurile capătă, pentru o clipă, prospeţimea lor dintâi. Mă nasc pentru lucruri; ele se nasc pentru mine. Schimbul se restabileşte, ca în primele clipe ale existenţei; uimirea îi redă lumii minunata ei înfăţişare feerică.

Magia poetică, spune FJuard, constă în a spune lucrurilor pe nume. Şi această formulă, care păstrează limbajul ritului vrăjitoresc, se

găseşte dintr-odată foarte aproape de o altă poezie, care înseamnă contact cu lumea concretă şi nu evadare în afara lumii. Poetul numeşte obiectele, şi iată-le transformate, redevenite reale. Ramuz, Claudel, maeştrii acestei evocări a concretului, nu se deosebesc de poeţii care au început prin a vrea să părăsească sensibilul; şi ei văd lumea prin mijlocirea unui mare vis, creaţia devenind pentru ei o „uriaşă octavă".

Am găsit secretul; ştiu să vorbesc; dacă vreau, o să pot să vă spun, Ceea ce fiecare lucru *vrea să spună*.

II

Ies la braţ cu umbrele, *Sunt la picioarele umbrelor Singur*.

PAUL ELUARD

În inima visului sunt singur. Rămas fără nicio garanţie, despuiat de artificiile limbajului, de protecţiile sociale, de ideologiile liniştitoare, mă regăsesc în izolarea totală a făpturii în faţa lumii. Nimic nu mai supravieţuieşte din eul construit; abia dacă, în clipa când nu mai sunt decât eu însumi, mai am conştiinţa că sunt cineva. Sunt o fiinţă umană, n-are importanţă care, asemeni semenilor mei. Dar în această singurătate nu mai sunt semeni. Din mine nu mai rămâne decât făptura şi soarta ei, inexplicabila şi atotputernica ei soartă. Descopăr uluit că eu sunt această viaţă nesfârşită: o fiinţă ale cărei origini sunt dincolo de tot ceea ce pot cunoaşte, a cărei soartă depăşeşte orizonturile unde-mi ajunge privirea Nu mai ştiu în jurul căror biete raţiuni am organizat mica existenţă a individului care eram. Ştiu numai că acum mi se arată raţiunile adevăratei mele vieţi: ele rămân fără nume, şi totuşi prezente; ele sunt ceea ce simt eu, imensitatea întinderii mele reale.

Şi iată că, în această sărăcie, lucrurile şi fiinţele recapătă şi ele, lucrurile mărunte, fiinţele amăgitoare, o viaţă cu totul nouă. Le născocesc: ele apar pe neaşteptate. Lucrurile, pentru această făptură anonimă care am devenit, au pe neaşteptate o realitate ciudată. Îmi amintesc că altă dată abia dacă le zăream, şi acum le aud vorbindu-mi, le înţeleg limbajul şi cântecul. Fiinţele, nici ele, nu mai duc acea existenţă absurdă în afara mea, care mă făcea să le ocolesc sau să le

caut sunt în mine; ele sunt eu. împărţim aceeaşi soartă nemărginită, aceeaşi uimire, aceeaşi bucurie care izbucneşte în fundul neliniştii.

În străfundurile singurătăţii, după ce am avut curajul să accept sărăcia, nu regăsesc disperarea, nici tristeţea Pierzându-mi speranţa în tot ce îmi oferea lumea, n-am ajuns la dezolare. Renunţând la comuniunile facile şi întristătoare care se stabilesc între indivizi în viaţa de toate zilele, nu mi-am pierdut bucuria Făptură, mă aflu cu celelalte făpturi în comunitatea cea mai profundă, care nu există decât în centrul sufletului – dar care. trainică de acum încolo, îmi va îngădui să cunosc în sfârşit, o dată întors la existenţa mea banală, adevărate prezenţe omeneşti. Trăiesc, pentru o clipă, o viaţă care între noi toţi e singurul bun comun; dar o dată cunoscând-o, nu voi mai putea s-o pierd.

Fie că ies din vis, fie că mă întorc la existenţa ce ne e dată, totul e acum altfel, ca după o absenţă îndelungată. Locurile şi chipurile şi-au recăpătat înfăţişarea pe care au avut-o în ochii mei de copil. Din vis, mă întorc cu acea putere de a iubi viaţa, de a iubi oamenii şi lucrurile şi faptele, pe care o uitasem şi de care mă dezvăţasem părăsind paradisul copilăriei.

Singurătatea poeziei şi a visului ne scoate din jalnica noastră singurătate. Din străfundurile tristeţii care ne îndepărtase de viaţă se înalţă cântul celei mai curate bucurii.

POSTFAŢĂ

Fără să fie neapărat spectaculos, destinul intelectual al lui Albert Béguin are de ce să surprindă şi să fascineze. Ceea ce îl face excepţional este. cred, o imensă investiţie de *pasiune* – re-cognoscibilă în *toate* textele şi atitudinile publice ale autorului –, dar mai cu seamă faptul că pasiunea e dedicată – până la uitarea de sine – celorlalţi. Literatura, scrisul în genere sunt acte generoase prin însăşi destinaţia care le condiţionează; nu-i mai puţin adevărat că orgoliul, amorul propriu sunt greu de abstras din motivaţia for. În cazul lui Béguin, preocuparea pentru semenii săi nu se confundă câtuşi de puţin cu aceea pentru ecoul scrierilor proprii. Grija pentru ceilalţi e o

componentă esenţială a firii şi a conduitei sale. Aş fi tentat să spun chiar că ea răspunde unei angoase personale.

Nu numai în articolele pe teme social-politice, dar şi în comentariile literare, în opera sa de critic… celălalt" e o prezenţă constantă, aproape obsesivă. Titlul uneia dintre cărţile pe care i le închină eminentul său exeget Pierre Grotzer este mai mult decât exact: *Albert Béguin sau pasiunea pentru ceilalţi*. Interesul pentru *celălalt* funcţionează la Béguin ca un reper moral şi estetic; despărţirea sa de Gide – pe care l-a iubit şi în literatura căruia, adolescent fiind, s-a recunoscut – are drept argument principal tocmai absenţa din opera gidiană a acestui generos interes. Cu doi ani înainte de a muri. O scrisoare adresată vechiului său prieten, brazilianul Roberto Alvin Correa, primul editor al lui Du Bos şi al lui Marcel Raymond. conţinea următoarea – memorabilă – frază: „Totuşi e ceva singular în această vocaţie a celuilalt care la mine este de neistovit".

„Vocaţia celuilalt" l-a condus firesc pe Albert Béguin la angajare, la o angajare spirituală, bineînţeles, nu politică, sau, mai exact, nu partinică. Dorinţa de a se implica, de a se dărui îi era.

oricum, constitutivă. Într-o scrisoare din tinereţe el îi mărturiseşte unui prieten că se miră şi suferă pur şi simplu de faptul că universul există în afara lui; obiectivitatea lumii exterioare o resimte ca pe o excludere. Nimic tranzacţional nu putea să încapă, prin urmare, în oferta lui socială, ci doar nevoia de participare, de apărare a unor cauze în consonanţă cu convingerile sale, adică demne de pasiunea sa. N-a fost un politician, dar a fost un *militant*. Politica pe care a practicat-o a fost o politică a spiritului căreia urgenţele de ordin moral şi civic nu i-au rămas străine. Nici condamnarea vehementă a agresiunii împotriva drepturilor omului sau ale popoarelor.

Critic literar fiind, Béguin ar fi putut, desigur, să rămână înăuntrul perimetrului literar şi cultural, să se menţină la distanţă de convulsiile contextului» social-politic. Pentru el, o asemenea atitudine a fost însă de neconceput: „Să te retragi în viaţa ta privată de om al gândirii, cum a procedat atât de des intelectualul european în secolul

al IX-lea şi în mod deosebit intelectualul german, înseamnă o demisie intelectuală" – afirmă ei în cadrul unui *Dialog franco-german* din 1949.

Activismul lui Béguin, căruia din 1940 i s-a adăugat şi o dimensiune religioasă, n-a evitat provocările perverse ale anilor postbelici, rămânând lucid şi onest, fără să se lase vreodată orbit de propria-i, firească, pasiune, fără să fie impermeabil la evidenţe. Arena politică, arena care a maculat prestigiul atâtor intelectuali în secolul nostru, pe el nu l-a pătat Om de stânga, critic al societăţii capitaliste şi nutrind iluzii în legătură cu şansele de edificare a unei lumi mai drepte, el n-a ezitat nicio clipă să-şi ridice vocea în apărarea revoluţiei maghiare din 1956. Câţi şi care dintre marii intelectuali ai Occidentului au mai avut această clarviziune şi acest curaj? „Aceste chipuri de bărbaţi şi de femei în civil, purtând arme eteroclite, noi le recunoaştem foarte bine, sunt chipuri ale revoltei populare, chipuri mândre ale speranţei săracilor în clipa când îşi iau soarta în mâini şi se cred în pragul libertăţii" – scrie Béguin în extraordinarul său articol „*Flăcările Budapestei*", publicat în „Esprit", în decembrie 1956.

Recunoaşterea simpatiei faţă de socialism nu face decât să accentueze dezamăgirea şi frustrarea provocate de crimele lui: „Dacă aparţinem, de fapt, Occidentului capitalist – şi dacă nu putem eluda propria noastră responsabilitate pentru greşelile lui – suntem legaţi din suflet, prin credinţă şi prin speranţă, de lumea care încearcă să construiască socialismul. Iar acolo, despotismul, lucrarea morţii, reapariţia aceloraşi crime ne ating până în însăşi raţiunea de a trăi". Sufletul generos al lui Béguin nu putea să nu vadă în reprimarea revoltei de la Budapesta o înfrângere a umanităţii înseşi: „… învinşii nu sunt cei ce-au luptat; omenirea însăşi a fost rănită, oprită din mersul ei, aruncată din nou în ascunzătorile tiraniei…" în Europa anului 1956, aceste cuvinte ar fi trebuit să *capete* rezonanţă nu doar testamentară, ci şi profetică: numai că şi profeţii au nevoie de un public dispus măcar să-i asculte, dacă nu chiar să-i înţeleagă.

Lipsa de ecou nu face intervenţia lui Béguin mai puţin semnificativă. Acesta fiind ultimul său articol apărut înainte de a muri,

putem spune că şi-a încheiat viaţa în forţă, aşa cum a şi trăit-o, invocând – o dată mai mult şi, de această dată, împotriva resemnării generale – „admirabila pondere a celorlalţi". Cititorii lui vor putea urmări corespondenţa între ideile sale filosofice şi estetice şi practica sa critică propriu-zisă, precum şi acordul deplin între convingeri şi acţiune, între vorbe şi fapte. Să recunoaştem că această obişnuinţă a consecvenţei e mai degrabă rară, spre a nu zice (din nou) excepţională, în a doua jumătate a secolului XX. Şi, bineînţeles, admirabilă

Albert Béguin s-a născut la 17 iulie 1901 la Chaux-de-Fonds, orăşel situat la poalele versantului elveţian al munţilor Jura, faimos prin industria sa orlogeră. Aici a şi absolvit, cu rezultate strălucite, liceul clasic. Citeşte de foarte devreme şi cu pasiune stimulat, pe de-o parte, de stări maladive care îl vor urmări toată viaţa, pe de altă parte, de bunicul dinspre mamă, fost emigrant în Cuba şi admirator al Euciclopediştilor, pe care îl va evoca, plin de recunoştinţă, într-o nuvelă încă nepublicată, Lemn *de acaju*: „… N-am putut să-mi însuşesc ceea ce mi-am însuşit decât pentru că, odată, cineva a depus în mine un germene preţios". Lista lecturilor sale e lungă, el însuşi înregistrează într-un carneţel, numai între 1916 şi 1918.600 de titluri. Printre autorii citiţi şi recitiţi se numără: Hugo. Leconte de Lisle, Musset. Balzac, Stendhal, Flaubert (*Madame Bovary*, roman interzis de tatăl său, e citit cu îngăduinţa bunicului), dar şi Dante, Gottfried Keller sau autori contemporani precum Claudel, Gide, Duhamel, Romain Rolland, Alain Fournier, Charles Louis Philippe sau Pierre Hamp. Revelaţia anului 1917 este Péguy, lectură cu adevărat formatoare sau, poate, reformatoare.

Tatăl, Charles-Marcel Béguin, a fost farmacist şi a nutrit toată viaţa simpatii socialiste, rămânând un adept convins al non-violenţei. Unul dintre colegii săi de clasă, Charles Naine, a devenit lider socialist şi a jucat un rol important în viaţa politică locală şi chiar federală. Albert Béguin îl pomeneşte într-o scrisoare către fratele său Charles şi îi rezumă astfel o luare de poziţie din 1918: „… El le aminteşte prietenilor săi că mijloacele pe care vor să le folosească le-au

condamnai, la alţii şi că ura cheamă ură. În ce-l priveşte, mai degrabă s-ar dezice de socialism decât să-l realizeze printr-o dictatură". Iată că autorul nostru e confruntat de timpuriu cu diversitatea opţiunilor socialiste. Îndemnul la solidaritate socială îl marchează, însă, profund. Este ceea ce îl atrage şi la un autor ca Pierre Hamp. Câteva fraze din discursul acestuia par să se fi impregnat în memoria lui: „Noi trăim din suferinţa altora. Fiecare om este călău al oamenilor. Să încercăm măcar să-i stimăm pe cei care se chinuie pentru noi". Două evenimente radicalizează conştiinţa socială a tânărului Béguin: ocuparea militară a oraşului natal de către trupele federale în 1917 şi greva generală din noiembrie 1918.

Ponderea pe care datele formaţiei unui scriitor o are în evoluţia ulterioară a operei lui diferă de la un caz la altul. În ce-l priveşte pe Béguin, nu numai că putem recunoaşte urmele lăsate de contactele sale juvenile în fazele mature ale gândirii şi scrisului său, dar el însuşi a teoretizat, în diferite prilejuri, importanţa lor. Iată un singur exemplu: „Poate că nu există cunoaştere a unui om care să nu reclame lumina de neînlocuit aruncată de primii ani ai vieţii asupra a tot ce urmează". Şi nu este tot Béguin cel care va căuta în cărţile pe care le comentează *valorile copilăriei* ca pe nişte valori supreme?

Studiile universitare şi le face la Geneva între 1919 şi 1924. la Facultatea de litere, secţia clasică, unde îi va avea ca profesori, printre alţii, pe Victor Martin şi pe Charles Bally. („Ca simplu cititor de scriitori sau de poeţi, cred că datorez mult acestei atenţii pe care Bally a exercitat-o în a sesiza semnele mărunte ale expresiei vorbite sau scrise (până la ceea ce maestrul nostru numeşte «semne zero», indicaţiile pe care le dă, nuanţele emotive pe care le trădează absenţa semnului pozitiv, tăcerea însăşi…") Devine membru al faimoasei Societăţi de Beletristică al cărei preşedinte era Marcel Raymond şi la ale cărei dezbateri furtunoase participă cu temperamentul caracteristic. Aici audiază conferinţele unor Cocteau, Jules Romains, Jacques Riviere, Paul Valéry, Albert Thibaudet şi bineînţeles, le citeşte operele mai vechi sau mai recente. îl descoperă acum pe Proust, dar şi poezia nouă:

Blaise Cendrars, Max Jacob, Andre Salmon. Îşi ia licenţa în 1923 şi preia preşedinţia Societăţii de Beletristici Scrie trei nuvele: *Uzează-ţi inima* (titlu premonitoriu!), *Toate la timpul lor* şi *Lemn de Acaju*.

Şederea la Geneva, bibliografia parcursă în vederea seminarelor şi, mai ales, discuţiile cu beletriştii vor favoriza, desigur, constituirea unor repere ferme pentru conştiinţa estetică a viitorului critic. Preocupat în continuare de lumea care munceşte şi interesat de *mesajul* operelor literare, el nu va cădea nicio clipă pradă confuziei de valori, cerând mereu scriitorului nu efecte gratuite, ci exactitate obţinută prin efort stilistic. Romain Rolland, de pildă, e refuzat pentru că îi lipseşte „sensul artistic, sensul frazelor, armonia cuvintelor…"

O cură la Montana în primăvara lui 1924 îi prilejuieşte un prim frison religios, căci educaţia lui a fost mai degrabă atee (fără intoleranţe), părinţii lui lăsându-l nebotezat Iată ce scrie în ziua de Paşti a anului 1924: „N-am structura unui ortodox, dar viaţa spirituală, prezenţa supranaturalului, existenţa lui Dumnezeu sunt pentru mine adevăruri esenţiale".

Între 1924 şi 1929, Béguin se stabileşte la Paris, unde începe prin a urma cursuri la Sorbona, dar apoi, deloc atras de pozitivismul dominant în lumea academică franceză şi nevoind să accepte – nici măcar temporar – rigorile lui, precum prietenul său ceva mai vârstnic Marcel Raymond, se angajează ca librar şi se livrează deliciilor lecturii libere, dornic să facă descoperiri pe cont propriu. Ele nu întârzie. cea dintâi fiind, de fapt, o re-descoperire: Jean Paul (Richter) pe care în copilărie, îl crezuse francez. Va traduce din el, *Hesperus*, şi, mai târziu, *Jubileul*. Primul text tradus din germană este *Salvator Roşa* de E.T.A. Hoffman, în 1927.

Urmează *Călătoria lui Mozart la Praga* de Moericke, în 1930, iar în 1931, o *Culegere de vise* din acelaşi Jean Paul. În 1929 Albert Béguin se căsătoreşte cu Raymonde Vincent, care va deveni romancieră, va obţine premul „Femina" în 1937 pentru romanul *Campagne* şi îi va influenţa cariera şi viaţa. Angajarea fervent de partea Franţei nu e fără legătură cu repetatele şederi la Berry, locul de origine al soţiei

sale; şi, nici, probabil, convertirea la catolicism. În orice caz, „acest admirabil colţ de pământ" îi produce o adevărată dislocare afectivă, autorul mărturisindu-i lui Gustave Roud, poetul, prietenul şi excelentul traducător al poeziei germane, că se simte mai bine aici decât în Jura-ul natal, unde „n-avea rădăcini prea adânci" şi unde climatul era „prea dur" pentru „copilul maladiv" care a fost

Interesul pentru romantismul german va fi constituit, probabil, mobilul interior al stagiului petrecut la Universitatea din Halle (1929 – 1934), ca lector de limbă şi literatură franceză. În orice caz, după cum afirmă Pierre Grotzer, eminentul şi devotatul cercetător al biografiei, al operei şi al arhivei lui Albert Béguin, notele şi programele păstrate din această perioadă probează interesul pentru epoca romantică şi preromantică, pentru poezia modernă şi pentru poziţia Franţei faţă de Germania. Desigur că Béguin nu era omul care să se înfunde în biblioteci şi să nu fie atent la ce se întâmplă în Germania acelor ani atât de turmentaţi. Ascensiunea la putere a lui Hitler nu l-a împiedicat să trimită articole pentru „Journal de Genève" în care să deplângă deruta universitarilor germani, persecutarea evreilor şi să prevadă chiar un război dezastruos pentru Germania în 1933 îşi dă demisia din Societatea „Jean Paul" în semn de solidaritate cu editorul care a fost forţat să-şi întrerupă ediţia din motive rasiale. Meditaţiile lui cu privire la cauzele derivei politice din anii '30, la psihologia specifică şi la destinul poporului german vor constitui materia volumului din 1940, ce poartă titlul *Slăbiciunea Germaniei*… (*Faiblesse de l'Allemagne*) Editions José Corti, 1945.

În timpul celor trei ani (1934 – 1937) în care revine la Geneva ca profesor de greacă şi de istorie la Colegiul Calvin, tânărul om de litere va lucra intens la redactarea tezei de doctorat intitulată *Visul la romanticii germani şi în poezia franceză modernă*. O va susţine cu brio în februarie 1937 în faţa unui juriu din care nu lipsea vechiul său camarad de arme literare Marcel Raymond, devenit cu un an mai devreme profesor de literatură franceză la Universitatea din Geneva în locul lui Albert Thibaudet Apariţia în acelaşi an a tezei (în două tonuri)

îi va aduce autorului premiul Amiel.

Chemat la Universitatea din Basel spre a prelua locul lăsat vacant de către nimeni altul decât Marcel Raymond (!), Béguin îşi va petrece următorii nouă ani în oraşul de pe Rhin, dezvoltând în faţa studenţilor său câteva dintre temele sale preferate: paradisul pierdut al copilăriei (Alain Fournier, Rimbaud, Baudelaire), nevoia de a-l nelinişti pe om spre a-l scoate din confortul obişnuinţelor (Pascal, Bloy, Bernanos), experienţa mistică şi religioasă a creatorilor (Balzac, Nerval, Claudel) etc…

Convertirea la catolicism a lui Béguin, care are loc în noiembrie 1940 prin botezul cerut lui Hans-Urs von Balthasar (!), poate fi interpretată şi ca un jurământ de fidelitate faţă de cauza Franţei înfrânte. Iniţiativa publicării *Caietelor Rhonului* şi dirijarea în continuare a acestei splendide colecţii de volume, ce se voiau purtătoare ale unui mesaj de solidaritate şi de încredere în „geniul" francez, au însemnat pentru criticul romand expresia clară a devotamentului său. El însuşi va publica aici *Rugăciunea lui Pe guy*, aşa cum Marcel Raymond va fi prezent cu volumul antologic *Genies de France*. Dar colecţia este deschisă cu prioritate scriitorilor francezi, mulţi dintre ei interzişi ori cenzuraţi în acele momente. Iată câteva titluri: *înfruntarea creştină* de Emmanuel Mounier, *Poetul şi Christul său* de Pierre Emmanuel, *Voi trăi iubirea celorlalţi* de Jean Cayrol, *Ochii Elsei* de Aragón, *Către Noapte* de Jules Supervielle. În 1946, în *Catalogul general* al colecţiei ajunse la 100 de titluri, fondatorul ei era îndreptăţit să conchidă, făcând, în mod implicit, şi un bilanţ al activităţii sale publicistice din ultimii ani: „În faţa acestei complicităţi monstruoase a micilor burghezi raţionalişti şi a tiranilor demenţi, în faţa acestei alianţe a ideologiilor abstracte (…), trebuiau să se ridice şi să se unească toate vocile care se încăpăţânau să protesteze (…) în numele persoanei umane".

După război, departe de a se retrage din viitoarea socială spre a-şi scrie în tihnă operele, Albert Béguin denunţă masacrele naziste de la Vercors, meditează asupra „universului concentraţionar", renunţă

chiar la postul de profesor de la Universitatea din Basel şi pleacă la Paris unde, fără un domiciliu stabil, riscă să trăiască numai din scris. Publică *Balzac vizionar* (1946), *Le-on Bloy*, *mistic al durerii* (1948), *Eva lui Péguy* (1948), *Răbdarea lui Ramuz* (1950), pentru aceasta din urmă fiind distins cu premiul Rambert Colaborează intens la reviste romande şi franceze, în mod deosebit la „Esprit", în paginile căreia semna, încă din 1938, la invitaţia lui Mounier, cronica de poezie.

Voind să reia *Caietele Rhonului*, cu o ediţie pariziană paralelă celei elveţiene, se loveşte de exclusivismul multor scriitor francezi, într-o scrisoare către Georges Bernanos, neobositul Béguin se plânge de ceea ce el numeşte „răul mare de astăzi" şi anume: „separarea spiritelor, absenţa oricărui dialog, recluziunea fiecăruia într-un partid sau grup politic, într-o ortodoxie temporală care face ca nimeni să nu audă altceva decât ce vrea să audă". Dorinţa lui este să adune în aceeaşi serie sau chiar în acelaşi caiet „oameni de opinii diverse, dar care ar consimţi să presupună că ceilalţi sunt cinstiţi". În felul acesta partizanatul ar fi obligat să se deschidă spre dialog.

Moartea subită a lui Mounier, cu care colaborase foarte bine şi care îl şi adăpostise la un moment dat, îl aduce în fruntea revistei „Esprit". Din 1950 şi până la moarte, Béguin „s-a dat în întregime acestei profesii care nu era a lui", dar căreia i s-a pliat cu vivacitatea şi cu pasiunea cunoscută. Spiritul în care a condus revista a fost unul de „fidelitate adevărată" (adică nu servilă) faţă de direcţia imprimată de Emmanuel Mounier.

Eseurile publicate în continuare în „Esprit" arată aceeaşi preocupare pentru situaţiile conflictuale din lumea contemporană, ca şi pentru cazuri-limită ce se consumă în indiferenţa generală. Dintr-o călătorie în India se întoarce revoltat de „scandalul mizeriei": „Scandalul mizeriei indiene este intolerabil pentru gândirea însăşi. El e păcatul nostru şi îi vom purta povara atâta timp cât Europa nu va fi încercat totul pentru a-i pune capăt". Reacţiile faţă de războiul din Indochina, faţă de cel din Algeria sau din Orientul apropiat nu se vor lăsa nici ele aşteptate.

Extrem de interesantă şi caracteristică este poziţia sa referitoare la reforma justiţiei, a închisorilor şi chiar a psihiatriei în Franţa. Întrebarea pe care o lansează el în 1952, în chiar titlul unui articol *Cine e nebun*? ne sună astăzi mai mult decât anticipativ, ca şi modul însuşi de a pune problemele. Punctul de plecare al lui Béguin rămâne unul creştin, dar soluţia sa nu face deloc abstracţie de structurile sociale şi nici, mai ales, de mentalităţi:

„Adevărata reformă – sau adevărata revoluţie – nu e imaginabilă decât prin crearea, în jurul justiţiei, a unui context profund transformat: metamorfoză a societăţii şi, înainte de orice, a conştiinţei publice. Atitudinea mediului faţă de inculpat, condamnat sau liberat este până la urmă factorul determinant, mai hotărâtor decât legile şi metodele lor de aplicare". Aceste fraze şi altele ar fi putut fi, cred, semnate şi de Foucaull în orice caz, autorul *Istoriei nebuniei* şi al *Raportului asupra închisorilor* pare să le fi citit cu atenţie, chiar dacă nu le citează.

În acest interval, Albert Béguin călătoreşte în Statele Unite, Spania, India, Brazilia, Canada, Italia, Polonia. Publică următoarele cărţi: *Pascal prin el însuţi* (1952), *Indiile*, *India* (1953) *Bernanos prin el însuşi* (1954), prima ediţie completă din *M. Ouine* de acelaşi autor, o ediţie critică a *Misterului carităţii Ioanei d'Arc* (1956). În 1957, spre sfârşitul iernii, pleacă la Roma spre a se odihni, dar, din păcate, o criză cardiacă dublată de o complicaţie intestinală îi vor fi fatale. Moare în clinica Valle Giulia la 3 mai 1957 şi este înmormântat în cimitirul Campo Verano.

* * *

Albert Béguin nu face, într-adevăr, „o apologie a visului şi a subconştientului în detrimentul vieţii conştiente", aşa cum au crezut o bună parte dintre cititorii cei mai fervenţi ai cărţii sale dedicate sufletului romantic. Şi mi se pare extrem de semnificativ faptul că în *Cuvântul înainte* la ediţia a II-a, din 1939, autorul ţine să refuze cu egală hotărâre atât reproşurile, cât şi elogiile care i s-au adus din acest motiv.

Totuşi, chiar primele fraze ale cărţii pun problema într-un fel care implică o pledoarie. Între veghe şi vis e instituit un paralelism ce induce o egalitate: „Fără îndoială, e de mirare cum putem trăi două existenţe paralele, vârâte una într-alta, fără ca să ajungem să instaurăm între ele o perfectă concordanţă”.

Mai departe urmează însă o meditaţie interogativă care n-ar putea lăsa netulburat nici pe cel mai raţionalist dintre cititori. Sunt subiectul visului meu sau doar recipientul lui, visez sau sunt visat? Şi ce legătură are acest vis cu viaţa sau cu destinul meu? Originea şi natura visului rămân necunoscute, în ciuda întrebărilor atât de analitice ale autorului. Dar înrudirea lui cu miturile, cu basmele şi cu imaginile născocite de poeţi e siguri în felul acesta existenţa unui întreg univers, ocultată până acum de perspectiva raţionalistă, e recunoscută şi legitimaţi Conştiinţa însăşi e obligată să se redefinească astfel, iar frontierele între subiect şi obiectele lui devin mai puţin simple şi sigure decât sunt ele trasate în cadrul unei relaţii de exterioritate: „Visul, poezia, mitul au un rol avertizor şi mă îndeamnă să nu fiu satisfăcut nici de acea conştiinţă a eului meu care e suficientă pentru comportamentul meu moral şi social, nici de distincţia dintre mine şi obiecte care mă face să cred că organele mele de percepţie «normală» înregistrează copia exactă a unei «realităţi».

Se pare însă că lărgirea conştiinţei astfel încât să poată da seama şi despre activităţi precum visul sau mitul şi relativizarea unei cunoaşteri înţelese ca o raţionalizare a datelor oferite de simţiri nu îl satisfac pe autor, care împinge încercarea sa de reabilitare şi legitimare a inconştientului oniric şi mistic până la a-l considera o alternativă – la fel de probabilă şi de îndreptăţită – la viaţa conştientă. „Poţi să te limitezi numai la activităţile conştiente, după cum poţi să vrei să trăieşti în imaginaţie, să visezi, să născoceşti” – scrie el.

Aici, ca şi în secvenţele următoare ale discursului său, Albert Béguin se lasă purtat de un patos al descoperirii şi al susţinerii propriei teme pe care o impune cerând o alegere nu numai fermă, dar şi radicali întrebarea-triplă-este însă dacă ne putem, cu adevărat,

limita numai la a trăi în imaginaţie sau la a visa, dacă aceste stări reprezintă, într-adevăr, „ce e mai bun în noi înşine" şi dacă este neapărată nevoie să le cultivăm până la „deplorabila relaxare a facultăţilor noastre mintale". Nu cred că avem de ales între un raţionalism sec, rigid, simplificator, pe de-o parte, şi nebunie, fie ea imaginativă, „născocitoare", pe de altă parte. Există, desigur, mari gânditori şi artişti care au ales (sau au fost aleşi) astfel, după cum există alţi mari creatori care au explorat profunzimile inconştientului şi revelaţiile visului fără a se aliena Orice activitate creatoare – fie şi genială – nu poate fi concepută decât ca intermitentă

Este ceea ce admite Béguin însuşi atunci când simte nevoia să sublinieze tot ce desparte eseul său dedicat producţiei onirico-poetice a inconştientului de metodologia psihanalitică, tvlai întâi, în concepţia romantică, subconştientul se află, într-o comunicare neîncetată cu o altă realitate, mai vastă, anterioară şi superioară vieţii individului". Chiar dacă şi psihanaliza freudiană rezervă inconştientului un rol supraindividual, diferenţa faţă de romantism rămâne importanţi Căci, spre deosebire de psihanaliză, care va încerca să reducă, să vindece stările morbide, nevrotice, ale unui subiect, subiectul romantic va cultiva aceste stări în speranţa că „va găsi aici secretul a tot ceea ce, în timp şi în spaţiu, ne prelungeşte dincolo de noi înşine şi face din existenţa noastră actuală un simplu punct pe linia unui destin infinit". Este sugerată în această frază distanţa ce separă nu doar romantismul, ci şi orice mistică, de cercetarea psihanaliticii

Departe de a fi incompatibif Tiumai cu romantismul, demersul psihanalitic este, în reprezentarea lui Béguin, incompatibil cu natura însăşi a operei de artă şi a procesului creator. Pentru psihanalist, opera nu e decât „o totalitate de simptome". Investigaţia lui e aptă să-l conducă, cel mult, la psihologia autorului, dar nu şi la opera sa El ignoră sau nu e în stare să dea seama despre faptul că poetul foloseşte în cu totul alte moduri şi scopuri „ceea ce are comun cu nevroticul". Visul din poezie nu poate fi tradus cu dicţionarul de simboluri în faţi însăşi ipoteza unui asemenea gest îi provoacă lui Béguin o extrapolare

neașteptată și o reflecție amară cu privire la capacitatea sau, mai bine zis, incapacitatea științei moderne de a sesiza „calitatea aventurilor noastre interioare" și la dezinteresul ei pentru „adevărata noastră apartenență".

În introducerea sa, Albert Béguin mărturisește că a pornit în căutarea romantismului german ascultând „prevestiri și reminiscențe din copilărie", precum și de revelația lui Rimbaud și a suprarealismului în stare născândă la și Marcel Raymond câțiva ani mai devreme, el descoperă în poezia franceză postbelică criterii și principii de creație „ciudat de înrudite" cu cele care guvernaseră opera romanticilor germani, „o disperare asemănătoare, o asemănătoare nostalgie a iraționalului": „Te puteai crede, ca în Germania de la 1800, în zorii unei epoci mărețe".

Restul acestor confesiuni este, desigur, să sublinieze motivația profund personală, temeiurile biografice ale cărții, imposibilitatea ca ea să fie o sinteză impersonală și obiectivă. În concepția autorului ei, orice încercare „dezinteresată, neutră, neangajată ar însemna o dublă trădare: nu numai în raport cu autorul însuși, dar și în raport cu „obiectul" avut în vedere.

Sufletul romantic și visul, nu va fi, prin urmare, o istorie (oricât de parțială) a romantismului și nici a posterității sale. Și nu va fi deloc *istorie* în accepția tradițională a termenului. Va fi o *istorie a spiritului*, adică o meditație asupra condiției umane și o căutare a unei identități esențiale, „în afara oricărei complezențe a eului". În cunoașterea existenței noastre „celei mai unice", „pe care însuși amorul propriu ne-o ascunde", experiența poeților ne poate fi de ajutor, „a poeților pe care-i adoptăm", experiență care „se asimilează la esența noastră personală".

El înțelege că țelurile unei asemenea istorii nu pot fi instructive sau pedagogice („magister vitae"). Miza ei este una profund existențială. Copilăria nu trebuie părăsită, ci recuperată. Pentru ca să fie reînviat, trecutul are nevoie să fie întregit și unificat cu prezentul. Perspectiva aceasta unificatoare nu poate aparține însă numai

prezentului şi nici unui alt timp anume, oricum fragmentar. O asemenea perspectivă trebuie să scape de timp, nu altfel decât contemplându-l dintr-un spaţiu al esenţelor. Numai astfel devenim apţi să percepem – şansă pe care doar iubirea ne-o mai oferă – în curgerea aparent întâmplătoare, spontană, a existenţei noastre ritmul specific, inconfundabil, melodia supremă a Destinului.

Recunoaştem în aceste idei ecouri din Dilthey, din Gundolf şi din Bertram, asimilate şi reelaborate într-o sinteză personală. Disocierea între eul empiric şi cel artistic, între omul biografiei şi cel al operei – pe care orice gânditor modern se simte dator să o facă – apare şi ea la Béguin într-o formulă originală: „Opera de artă şi de gândire interesează pe drept cuvânt cea mai tainică parte din fiinţa noastră, când, desprinşi de aparenta individualitate, dar întorşi către persoana noastră reală, nu mai avem decât o singură grijă: grija de a fi deschişi la avertismente, la semne, şi de a cunoaşte astfel stupoarea pe care o inspiră condiţia umană, contemplată pentru o clipă în toată ciudăţenia ei, cu riscurile şi întreaga ei anxietate, frumuseţe şi decepţionante limite".

„Persoana reală", „cea mai tainică parte din fiinţa noastră", (desprinsă de „individualitatea aparentă") este, aşadar, creatorul operei (de artă *şi* de gândire) a cărei autenticitate e măsurată de intensitatea şi acuitatea sensibilităţii metafizice conţinute. În ciuda tonului avântat. Înălţător, Béguin, spre deosebire de Gundolf sau Bertram. nu caută neapărat exemplaritatea actului creator, cât individualitatea lui şi, în orice caz, nu extinde exemplaritatea operei asupra biografiei, confundându-le, considerându-le manifestări la fel de semnificative ale geniului care se află la originea lor. „Opera şi destinul sunt de nedespărţit" – spunea el vorbind despre marii romantici. *Opera* şi destinul, nu viaţa, care nu devine destin decât prin operă.

Altfel spus. el nu mitizează figura poeţilor „pe care-i adoptă", ci încearcă să pună în lumină umanitatea lor esenţială. Această înclinaţie ţine de însăşi concepţia sa despre literatură, care rămâne marcată de

Dilthey şi Bergsoa Ceea ce descoperă el cu atenţie şi cu satisfacţie în toate textele pe care le comentează sunt valorile vitale, prezenţa vieţii. În *Patience de Ramuz*, de pildă, întâlnim acest pasaj cât se poate de caracteristic pentru felul în care îşi închipuie criticul relaţia între viaţă şi operă: … nu există creaţie romanescă fără să presupună un sentiment al *chipului celuilalt* şi să nu transpună la fiinţe inventate iubirea creaturilor vii".

Prezenţa vieţii constituie pentru critic un criteriu nesmintit de apreciere: prezenţa vieţii *în literatură* se înţelege, adică resemnificarea literară a vieţii; şi nu a vieţii exterioare, evenimenţiale, ci a vieţii devenită trăire, (Erlebnis). acea experienţă în cursul căreia şi graţie căreia opera artistului se împărtăşeşte din biografia proprie şi. prin lectură – care este, la rândul ei, o experienţă – „se asimilează la esenţa noastră personală".

Punctul de plecare, recunoscut nu o dată de către Béguin. al cărţii dedicate visului şi rolului său inspirator în literatură şi în filosofie îl constituie revelaţia asemănării între iniţiativele poeţilor moderni francezi de la Rimbaud la suprarealism şi acelea ale romanticilor germani, anterioare cu un secol. Această recunoaştere subliniază însă implicarea personală a criticului şi nicidecum efortul său de a documenta o astfel de filiaţie prin identificarea unor cazuri de influenţă mai mult sau mai puţin sigure, aşa cum proceda comparatismul tradiţional. Dimpotrivă, a descoperi asemenea urme. a sistematiza producţiile unei şcoli în vederea unei descrieri cât mai clare şi mai exacte, a defini o realitate istorică, adică a face *numai* istorie i se par autorului nostru obiective „ciudate", subsidiare, fără şansa de a accede la miezul literaturii, la aventura spirituală care se află în centrul ei de emergenţă.

În ordinea unei literaturi concepute ca o formă de cunoaştere şi nu de virtuozitate, influenţele sunt lipsite de importanţă, chiar dacă sunt incontestabile. Ele furnizează, cel mult, „încolţirea seminţelor" deja existente. În consecinţă, nici fidelitatea faţă de cronologie nu este indispensabilă. În loc de influenţe, criticul se va lăsa călăuzit de

afinităţi, succesiunii cronologice îi preferă devenirea organică, adică legătura între poeţi şi gânditori „care n-au ştiut unul de altul”. „Afinităţile care creează marile familii spirituale contează mai mult decât modul de transmitere a ideilor şi a temelor” – scrie el, şi, într-adevăr, între unii romantici germani şi unii moderni francezi există „o înrudire ce ţine mai degrabă de o asemănare a firii decât de un contact direct”.

Caracterul *personal* al abordării pe care Béguin îl motivează şi-l asumă culminează cu alegerea *anumitor* autori romantici (şi nu a altora) în funcţie de o *anumită* atitudine faţă de vis care l-a fascinat la ei de la început. Consecvenţa însăşi reduce aici arbitrarul şi declaraţia criticului conform căreia i-a ales „din instinct” pe romanticii „*lui*” se dovedeşte a fi mai mult o sfidare antipozitivistă gratuită. Căci criteriile nu lipsesc acestei selecţii şi chiar dacă autorul se eschivează de la a defini cu ajutorul lor romantismul, aflăm cel puţin în ce constă romantismul *său*.

Fără îndoială că a face un portret-robot unei mişcări literare i s-ar fi părut lui Albert Béguin un sacrilegiu încă mai mare decât acela de a reduce personalitatea unui autor la ideile sale teoretice. Şi, totuşi, o asemenea schiţă în câteva fraze a unui romantism, în acelaşi timp, esenţial şi personal există în *Introducerea* la *Sufletul romantic şi visul*. Trăsăturile lui majore ar fi: vocaţia marilor sinteze, dublată însă şi controlată de gustul originalităţii, al unicităţii; dezinteres pentru compoziţie şi formă şi preocupare pentru o unitate a conţinutului, dar una de factură muzical-afectivă. nu intelectuală, mai degrabă ecouri, amintiri, încrucişări de teme, decât linii bine desenate); o unitate deschisă spre necunoscut, ca o sugestie a „nedesăvârşirii oricărui act omenesc; ca o condiţie a cunoaşterii înseşi”.

Acest romantism îl „atrage”, prin urmare, pe Béguin. pe *acesta* îl alege „din instinct”, pe acesta îl recunoaşte pentru că, „împreună cu poeţii şi filosofii *lui*”, el crede că „nu poţi cunoaşte decât ce porţi în tine”. Ni se oferă aici, în treacăt, încă un argument împotriva *influenţelor* înţelese ca având loc într-un singur sens – de la emiţător la

receptor – în condiţii de pasivitate deplină a receptorului. Şi se restrânge, în acelaşi timp, atât disponibilitatea criticului, a exegetului, cât şi obiectivitatea lui. Nu suntem apţi. ca interpreţi, pentru orice temă, pentru orice autor, nu suntem pregătiţi să judecăm orice cauză literară. Câtă vreme însăşi calea de acces către obiectul cunoaşterii este una subiectivă, obiectivitatea rezultatelor e discutabilă, dacă nu chiar imposibilă.

„Nu poţi cunoaşte decât ce porţi în tine". E, desigur, o limitare în acest vechi principiu platonician a cărui semnificaţie romanticii, au preluat-o şi au aprofundat-o, dar e şi o promisiune, o garanţie chiar: ceea ce porţi în tine *poţi* cunoaşte cu adevărat Principiul enunţat şi adoptat de Béguin e valabil nu numai într-un plan gnoseologic. Implicaţiile lui pot fi extinse şi în ceea ce am putea numi o deontologie a criticii. Şi, bineînţeles, în metodologie. Acest din urmă pas criticul nostru îl face fără nicio ezitare: „nu poţi vorbi despre romantism decât în mod romantic". Două pagini mai înainte se declară dispus şi decis să se conformeze metodelor de cercetare „impuse drept model chiar de către romantici".

Nu e locul acum să discutăm îndreptăţirea acestui principiu; ne putem, însă, propune să urmărim eficienţa lui critică, analitică. Deocamdată, cred că e important să remarcăm faptul că lui i se adaugă un altul care are darul să-l nuanţeze. Chiar dacă Béguin îl prezintă ca pe un aspect, ca pe o consecinţă a cunoaşterii din lăuntru, specifică romantismului, al doilea principiu vine să îngreuneze acţiunea celui dintâi, adică s-o facă mai complexă.

Despre ce este vorba? însăşi confruntarea cu experienţa romantică îl aduce pe exeget la exigenţa ca ea să fie considerată întotdeauna *în totalitate*. Ideile despre vis ale poeţilor romantici „devin de neînţeles îndată ce le izolezi de experienţa totală". Béguin identifică aici o „pornire profundă a spiritului german" şi o marcă a lui specifică în raport cu „instinctul planurilor" şi al compartimentărilor, prezent în formele de manifestare ale spiritului francez.

Tendinţa poeţilor romantici este „să nu despartă nimic". A ţine

seama de ea şi a menţine mereu o perspectivă totalizatoare asupra operei lor înseamnă, desigur, „a vorbi despre romantism într-un mod romantic”. Dar nu înseamnă mai mult? „Opera şi destinul sunt de nedespărţit”, e adevărat, dar a le privi împreună, a descoperi necesitatea vitală a unei aserţiuni sau a operei în ansamblu, înseamnă a provoca o întâlnire între drama „cu totul personală” a poeţilor şi aceea, nu mai puţin personală, a criticului. În urma ei, cunoaşterea criticului nu se mai reduce la ceea ce acesta „purta în sine”, altfel spus, cerinţa cuprinderii totale a operei sau, poate, mai exact, a destinului unui scriitor, complică traseul recomandat şi considerat inevitabil: pornirea din lăuntru, dinspre critic înspre o operă care e tot o interioritate. În mod instinctiv, criticul ridică un obstacol în calea propriei ipoteze.

Şi mai există în *Introducere*, fără să fie subliniată de autor, o pledoarie în favoarea încă unui criteriu. O pledoarie pentru *unitate*, pentru căutarea de către critic a unităţii operei în ciuda confuziei aparente, a contradicţiilor, a însuşi „spiritul de multiplicare” al romanticilor. Cu alte cuvinte, totalizarea însăşi trebuie condusă înspre descoperirea unei coerenţe interioare, a unei unităţi în totalitate. Elemente dintre cele mai disparate şi contradictorii îşi recapătă nu numai unitatea originară, ci şi semnificaţia adevărată, gravă, emoţionantă, de îndată ce le plasăm din nou în operă, „în coerenţa iraţională a unei căutări pasionate”. Nevoia de unitate, credinţa că ea trebuie să existe în operă, în operele aceluiaşi autor, îl îndeamnă pe critic să o asimileze până şi unei „coerenţe iraţionale”.

Se înţelege că şi demersul interpretului se cade să fie unitar: garantul unităţii este aici *simpatia*, principiu scump romanticilor care întemeiau pe el însăşi unitatea cosmică şi pe care criticul îl adoptă spre a-şi apropia cât mai mult cu putinţă iniţiativele scriitorilor, devenind astfel apt să le echivaleze şi să le traducă.

MIRCEA MARTIN

Î’AVIAN

INDICE DE NUME

Agrippa von *Nettesheim*, *Heinrich Cornelius*: 88, 89
Alain-Fournier (Henri *Fournierj*: 24.205
Alter, *Andre*: 9
Ainiel, *Henri Frederic*: 62, 72, 74, 454
Angelus Silesius (*Johannes Scheffler*): 154
Apollinaire, *Guillaume*: 403
Aragón, *Louis*: 6, 21, 500
Arhimede: 476
Arnim. Achim *von*: 23, 24, 177.
208 – 209.218, 288.313 – 319, 322 – 324.
327 – 348.350, 353, 362.407 – 408.410.
417.425.492.497.505, 507.510
Arnim, *Bettina von*: 313 – 322, 329 – 330.335
Arnold. *Gottfried*: 154
B
Baader, Franz *Xaver von*: 90, 102 – 104.106 – 109.113 – 115, 117, 119, 123.125 – 126.128 – 129.133.150, 152, 154.185.203.474
Baldensperger, *Fernand*: 19
Balzac, *Honoré de*: 8 – 9, 18, 24.57.425
Basedow. *Johann Bernhard*: 56
Baudelaire, *Charles*: 15.31, 111, 160.351 – 352, 357, 361, 371.388.401.425.430.445.458.470 – 471.482 – 488.490.495 – 497.505, 508.510.512
Beethoven. *Ludwig van*: 132.381
Be guin. *Albert*: 5 – 16
Bengel, *Johann Albrecht*: 154
Bernanos, *Georges*: 8
Bernard de Clairvaux: 9
Bernhardi, *August Ferdinand*: 310
Bertherat, *Yves*: 14
Bianquis, *Genevieve*: 19
Blanchot, *Maurice*: 9
Bloy, *Leon*: 8

Bohme, *Jakob*: 42, 77, 82.89, 106, 115, 137, 154, 308, 324, 426
Bonaventura: 403
Bonnefoy. *Yves*: 5
Borel d'Hauterive, *Petrus*: 425
Boron, *Robert*: 9
Botticelli (Sandro *di Mariano Filipepi*): 208
Bouri gnon, *Antoinette*: 154
Bourniquel, *Camille*: 9
Bousquet, *Joe*: 20
Boyer, *Philippe*: 6
Brentano, *Bettina* (vezi *Bettina von Arnim*)
Brentano, *Clemens*: 19.84.148, 177, 209.218, 288, 312, 315.319, 330, 332 – 333.347 – 348, 350 – 355.357 – 381.
399.408 – 410, 445, 505.507
Breton. *Andre*: 10, 26, 499 – 502
Brion. *Marcel*: 7
Browi. *John*: 149
Bruno, *Giordano*: 88
Burger. *Matthias*: 154, 156
Bune. *Wilhelm*: 111
Cagliostro, *Alessandro*: 106 *Campanella*, *Tommaso*: 106 *Carus*. Carl *Gustav*: 20.79, 84.124.146.173 – 175.177 – 185.187 – 190.193 – 194.196 – 198.203.261.411 534
Cassian-MMsaru, *L*: 232, 295.304.338
Chamisso de *Boncourt*, *Adalbert von*: 403
Chateaubriand, François *René de*: 430
Claudel, *Paul*: 6.8, 17 – 18, 89, 93, 103, 119, 161, 185, 235, 450, 514
Claudius, *Matthias*: 104
Confucius (*Cun Fu-tzi*): 24
Constant de Rebecque, *Benjamin*: 425
Constantinescu, Don: 357 – 358, 365 – 368, 370 – 371, 376 – 377, 381 – 382

Covaci, *Aurel*: 219 – 221, 223.260, 280.283 – 285.310, 364, 370.405 – 406, 409, 413 – 414, 416, 418
Creuzer, *Friedrich*: 105, 107, 156, 162
Cusanus, *Nicolaus*: 88
Dadelsen, *J.-P. de*: 19
Dante Alighieri: 476
Darwin. *Erasmus*: 145
Daumer. *Georg Friedrich*: 319 – 321
David d'Angers, *Pierre Jean*: 175, 177
Davidescu, *Nicolae*: 469
Delacroix, *Eugene*: 483
Dele tang-Tardif, *Yanette*: 19
Delvaux, *Noii*: 8
Demetriad. *Mircea*: 469
Dericke, *Gaston*: 19
Diderol, *Denis*: 87
Dimov, *Leonid*: 403
Doinaș, *Ștefan Augustin*: 420
Dorsch, *Joseph Anton*: 38
Dostoievski, *Fiodor Mihailovici*: 57
Ducasse, *Christian*: 19
DUrer, *Albrecht*: 469
Eckart sau *Eckhart*, *magistrul*: 9, 89.122, 137.145, 147, 281
Eckermami, *Johann Peter*: 216
Eckliartsiwusen: 90, 426
Eichendorff, Joseph *von*: 19, 24, 404 – 409, 420, 497
Ehiard, *Paul*: 503, 514 – 515
Ennemoser, *Joseph*: 106, 113, 129
Eschenbach (vezi *Wolfram von Eschenbach*)
Eschenmayer, *Karl August*: 106
Estefov: 211 – 212
Fargue, *Le-on-Paul*: 206, 504
F/e/de Jo/w/m *Gottlieb*: 110, 203, 265

F/toi *din Alexandria*: 115
Fondane (*Fundoianu*), *Benjamin*: 19
Fontainas, *Andre*: 496
Frederic al II-lea, *regele Prusiei*: 94
Freurf, *Sigmund*: 38.40, 48, 118, 292
Friedrich, Caspar *David*: 150.175 – 177, 179, 374
Galvani, *Luigi*: 101
G; Vie, /Wn?: 6
Giraudowc, *Jean*: 507
Goetlie, *Johann Wolfgang von*: 28, 42.55.57, 87, 95 – 96, 98 – 100.104, 107, 109, 148, 180 – 181, 188, 211.213, 215 – 218, 238, 315 – 319, 321, 352, 506
Gorres, *Johann Joseph von*: 105, 129
Green, *Julien*: 18
Guerin, *Maurice de*: 62, 71, 75, 425.
444 – 454, 487
Giinderode, *Caroline von*: 354, 403
H
Hamann, *Johann Georg*: 34, 41 – 42.85.87 – 88, 90 – 98, 104, 114.152.159, 173, 185
Hauser, *Kaspar*: 319
Hegel, Georg *Wilhelm Friedrich*: 130, 133, 150
Heine, *Heinrich*: 24, 404, 417 – 421, 497 – 498
Hemsterhuis, *Franciscus*: 34, 39, 42, 97, 265
Hensel: 209
Heraclit: 38, 129
Herder, *Johann Gottfried*: 34.41.87, 90, 97 – 99, 114.118, 120, 148 – 149.159, 182, 213 – 214.216, 247, 506
Hermann, *J. B.*: 241
Hervey de Saint-Dénis, *Leon d'*: 51, 126, 237
Herz, *Marcus*: 57
Hesiod: 231
Hoffinann, *E.T.A.* (*Ernst Theodor Wilhelm*): 24, 154, 206 – 207,

209.288, 312, 338.383 – 388, 391 – 402.410, 425, 437.465, 483.485, 497, 507.510
Hölderlin, *Friedrich*: 19, 211.
218 – 219.221 – 223, 225, 406.409
Homer: 91, 123, 297
Horapu (*Quintus Horatius Flaccus*): 40, 324
Hufeland, *Christoph Wilhelm*: 109 *Hugo*, *Victor*: 116.186, 231 – 233, 246, 425, 453, 466.470 – 484, 494 – 495, 497, 507.510
I
Iliescu, *bazar*: 422
Immermann, *Karl*: 403
han al Crucii: 281
Ioan Evanghelistul: 340
Isidorus Orientalis: 403
Jacobi, *Friedrich Heinrich*: 90, 97, 106
Jakob, *Ludwig Heinrich*: 39
Jaloux, *Edmond*: 19
Jean Paul (*Johann Paul Friedrich Richler*): 7.13, 24, 39, 42, 46.49.51.55, 57, 62.75 – 76, 80 – 81.84.87.148 – 149, 154, 206 – 208, 211, 214.226 – 227.231 – 234.237 – 256.259 – 260.265.286 – 287.311 – 312, 323, 348.365, 390, 407 – 408, 410.426, 466.472 – 473, 494, 507
Joubert, *Joseph*: 119.210
Jung, Carl *Gustav*: 12, 48, 84, 189 – 190, 196, 203, 292
Just: 262
K
Karme: 105, 150, 156, 162
Kepler, *Johannes*: 88
Kerner, *Justinus*: 403
Kielmeyer, *Karl Friedrich*: 103, 105
Kierkegaard, *Soren Aabye*: 52, 95
Kieser, Dietrich *Georg*: 106, 122, 129
Kleist. *Heinrich von*: 150.177, 209.392.404, 407, 409 – 412, 414 – 415, 417

Kleuker: 90
Klopstock, *Friedrich Gottlieb*: 213
Koepke: 296
Kunz. *C*. *F*.: 154 – 156, 391
Laforgue, *Jutes*: *49S*
Lamartine, *Alphonse de*: *AII*
Lamennais sau *La Mennais*, *Felicite Robert de*: 104
La Motte-Fouqué, *Friedrich*: 156.373, 403
Lao-jzi: 24
Lautre amont: 18, 499
Lavater, *Johann Caspar*: 90, 104
Lefevre-Deumier, *Jules*: 425
Leibniz, *Gottfried Wilhelm*: 118
Lessing, *Gotthold Ephraim*: 213
Lévy-*Bruhl*. *Lucien*: 124
Uchtenberg, *Georg Christoph*: 41 – 51.52 – 54, 59, 62, 80, 87, 152, 163, 260
M
Maass, *Johann*: 40 – 41
Mâine de Biran: 41
Malebronche. *Nicolas de*: 505
Malfatti: 104 – 105, 132
Mallanne, *Stéphane*: 13, 160, 488 – 492, 497 – 498, 508
Marcus: 104
Marinescu, *Ionel*: 186, 232 – 233.470, 472 – 473, 477 – 480, 484
Maritain, *Raïssa*: 19
Martínez de Pasqualis: 90
Mauron: 11
Mendelssohn, *Moses*: 38, 91
Mereau, *Sophie*: 353 – 355, 358, 369, 372
Mesmer, *Franz Anton*: 101.
Montaigne, *Michel Eyquem de*: 160
Montalembert, *Charles Forbes de*: 104

Mdrike, *Eduard*: 133, 403, 497
Moritz, *Karl Philipp*: 41, 48 – 49, 55 – 73, 75 – 84, 87, 152, 168, 186, 245, 445
Mounier, *Emmanuel*: 8
Mozart, *Wolfgang Amadeus*: 207, 405
Müller, *Adam*: 150
N
Netval, *Ce rard de*: 1.12.14.16.24, 26.29, 64.70, 75, 79, 128, 246, 390, 423, 425, 452.458.460 – 466, 468 – 469, 471 – 472, 484, 496 – 497.507, 510
Nietzsche, *Friedrich*: 8, 320
Nodier, *Charles*: 290.320.425, 433 – 443.447, 453, 458, 460, 507
Novalis (*Friedrich von Hardenberg*): 8, 13, 15.19 – 20.24.43 – 44.51, 55.63 – 64, 75.91, 102 – 105.107, 111.133.149.151, 206, 208.211.214.246.253.256.259 – 284.286 – 288.290.311 – 312.334, 350, 365, 384, 393.395 – 396.399.408, 410 – 412, 417.425 – 426, 448, 452.461.484.497.500.507
Nudow: 38
O
Certhet, *Adam von*: 238, 241
Oetinger, *Friedrich Christoph*: 154
Oken, *Lorenz*: 106 – 108.113, 132 – 133
Otto, *Christian*: 245 *Ovidiu* (*Publius Ovidius Naso*): 324
Paracelsus (Philippus *Aureolus Théophrastus* Bombastus *von Hohenheim*): 88 – 90, 101, 137, 147
Pascal, *Blaise*: 8, 160
Passavant, *Johann Carl*: 105, 122, 125
Pe guy, *Charles*: 6, 8
Petitjean, *A.-M.*: 19
Pezeril, *Daniel*: 6, 8
Philippide, *Alexandru*: 224, 402, 482 – 484
Pi Hat, *Ion*: 371
Pindar: 148

Poe, Edgar Allan: 483
Poulet, G.: 9
Priestley, Joseph: 101
Proust, Marcel: 6, 65 – 67.77, 201, 425, 454 – 458
R
Racine, Jean: 15, 211 – 212
Ramuz, Charles Ferdinand: 514
Raymond, Marcel: 9, 19
Rembrandt Harmenszoon Van Rijn: 459
Restif sau Restif de la *Bretonne* (*Nicolas Restif*): 42.298, 425
Rimbaud, Jean-Arthur: 13.15, 24, 28.51.117, 126.160.253.266.320, 334, 425.428.471.475.484, 488 – 489.491 – 497, 499 – 500, 507.510.512
Ritter, Johann Wilhelm: 62.104, 107, 119.148 – 149
Rolland, Romain: 6
Rosenkranz. Karl: 133
Roud, Gustave: 19
Rouge. J.: 19
Rousseau, Jean-Jacques: 87.100, 201.425, 430 – 434, 447, 454, 487
Rousseaux. Andre: 19
Runge, Philipp Otto: 177, 372 – 374
Sadoveanu. Valeria: 387
Saint-Martin. Louis Claude de: 34.41 – 42, 90.99.104.110, 130.150, 156, 169, 425 – 426
Sand, George (*Aurore Dupin Dudevant*): 133
Sartre, Jean-Paul: *9*
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von: 103 – 107, 110, 114, 132 – 133.141, 146, 149 – 151, 154, 182, 283
Schiller, Friedrich von: 63, 146
Schlegel, August Wilhelm von: 13.102.104.149
Schlegel, Friedrich *von*: 102, 104, 149 – 150, 263, 277 – 278, 410
Schleiermacher, Friedrich: 95
Schopenhauer, Arthur: 84, 123

Schubert, *Gotthilf Heinrich von*: 10.12.49, 63, 84, 90.93.102, 105, 107.124.129.146.148 – 152.154, 165 – 174, 177, 180 – 181, 197.203, 261.320, 384, 393, 412
Scotus Eriugena: 115
Seillière, *Ernest*: 19
Senancour. *Étienne Pivert de*: 425 – 428.430.432 – 434, 454.460
Shakespeare, *William*: 91.149, 213.248, 253.292.310.475
Spazier, *R.*: 245
Spenle, *J.-E.*: 19
Staël, *Germaine de*: 150, 252, 423
Steffens. *Henrik*: 102 – 104, 106, 113.
120, 127 – 128, 146, 173, 203, 384
Stein, *Charlotte von*: 216
Sterne, *Lawrence*: 45
Suso, *Heinrich* (*Heinrich Sense*): 147
Swedenborg, *Emanuel*: 106, 154
Tauler, *Johann*: 154
The rive, *Andre*: 19
Tieck. *Ludwig*: 51.64, 84, 102.105.149, 177.208 – 209, 261.286 – 302.306, 308 – 312, 323.332, 350, 362.384, 395.404.409.434, 445, 507
Treviranus, *Gottfried Reinhold*: 124
Troxier, *Ignaz Paul Vitalis*: 10, 107, 124, 132 – 142, 144 – 148, 180 – 181, 203
U
Uhland, *Ludwig*: 403
V
Vale ry, *Paul*: 160, 334, 489
Van Hehnont, *Jan Baptist*: 89
Van Ruysbroek: 154
Varnhagen von Ense, *Karl August*: 245
Verlaine, *Paul*: 351
Ver Meer van Detă, *Johannes*: 459
Vischer, *Friedrich Theodor*: 133

Vossler, *Karl*: 19
W
Wackenroder, *Wilhelm Heinrich*: 57
Wagner, Johann *Jacob*: 105.109.111, 118.130
Wagner, *Richard*: 9
Wellek. *René*: 9
Werner. *A*.: 102, 107.149
Werner. *Zacharias*: 90, 149.403
Wetzel. *Friedrich Gottlob*: 149.155
Wolff, *Christian*: 37
Wolfram von Eschenbach: 9
Young. *Edward*: 149, 213
TABLA DE MATERII
D. Ţepeneag: Sub semnul Graalulu / 5
CUVÂNT ÎNAINTE LA EDIŢIA DIN 1939/18 INTRODUCERE/21
PARTEA ÎNTÂI: VISUL ŞI NATURA
CARTEA ÎNTÂI: DE LA ZI LA NOAPTE /34
Romantismul şi secolul al XVIII-lea. 1 34 CAPITOLUL I: CANDELA APRINSĂ / 42
Un exilat în timp.
— Misticismul pudic şi gustul pentru neant – „Cheia viselor".
— Un caiet de vise.
CAPITOLUL îi LABIRINTUL TERESTRU / 55
I – *Psihologia visului*: O existenţă frământată.
— „Magazinul".
— Primejdiile visului.
II – *Revărsarea* visului *în* viaţa *reală*: „Anton Reiser".
— Restrângerea şi expansiunea; Moritz şi Maurice de Guerin.
— Senzaţia de realitate, numele de ţări. Memoria: Moritz şi Proust – Abisurile metafizicii.
— Jocul şi ironia: Neron copil.
— A trăi ca un viţel. Visul şi Realitatea
III – *O* viaţă *visată*: „Andreas Hartknopf".

— Copilăria, viaţa anterioară.
— Viaţa prezentă e un vis.
— Idila ratată – Moritz romanticul.
CARTEA A DOUA: VISUL, NATURA ŞI REINTEGRAREA / 85
Aflat în faţa spectacolului universului şi participând la viaţa acestuia I 85
CAPITOLUL III: RENAŞTEREA RENAŞTE / 88
Renaşterea şi ocultismul; Filosoful necunoscut – Magul Nordului şi coborârea în infera – Herder: imaginaţie şi dinamism vital.
— Goethe şi viziunea estetică.
— Ştiinţe noi.
CAPITOLUL IV: UNITATEA COSMICĂ / 103
Siluete de filosofi romantici.
— Unitatea şi existenţa separată.
— Polaritate, ritm şi număr – Sufletul x universal.
— Condiţia umană: microteosul.
— Omul, mântuitor al Naturii.
CAPITOLUL V: ASPECTELE NOCTURNE ALE VIEŢII/ 116
J>COsihologia romantică: simţul interior, viziunea poetică, extazul. – /Ştiinţa sufletului.
— Inconştientul.
— Somnul şi veghea – Visul, locul nostru de inserţie în viaţa cosmică.
— Certitudinea poetică a viselor.
— Căsătoria Zilei cu Noaptea
CARTEA A TREIA: EXPLORAREA NOPŢII / 132 CAPITOLUL VI: METAFIZICA VISULUI / 132
Irascibilul helvet – Prebergsonism: Viaţa.
— Antropologie şi antroposofie.
— Vis metafizic şi vis nocturn. Inconştientul şi cealaltă Conştiinţă.
— Mistică contemplativă. CAPITOLUL VII: SIMBOLISTICA VISULUI / 148

I – *Filosoful candid*: Vârsta de Aur. momentele cosmice, năzuința către moarte. – „Presentimentele" şi „Aspectele nocturne ale Ştiinţelor naturii".

II – *Simbolistica visului*: Vestigii ale limbajului originar.

— Vis, Poezie-Mit. «3-Poezia şi visele ironizează viaţa – Umorul Naturii.

— Compensaţie. – „Partea ruşinoasă".

— Ambivalenţa visului.

III – *Evoluţia creştină a lui Schubert*: Retuşuri şi căinţe. – „Istoria sufletului".

— Măreţia şi decăderea visului.

— Cealaltă lumină.

CAPITOLUL VIII: MITUL INCONŞTIENTULUI / 175

I – *Pictura* romantică *şi* Filosofia *Naturii*: C.D. Friedrich şi peisajul romantic.

— Carus pictor şi estetician – Dumnezeu-Natură: „enteismul".

— Sufletul şi Ideea

II – Inconştientul absolut şi inconştientul relativ: Inconştientul şi Memoria – Inconştientul colectiv, moştenirea ancestrală şi sentimentul.

III – *Visul*, *Inconştientul şi Conştiinţa divină*: Somn, veghe şi vis.

— Visele profetice. – /Extazul suprem şi sarcina cea mai înaltă a spiritului?

De la psihologia pură la metafizică / 201

PARTEA A DOUA: VISUL ŞI POEZIA

CARTEA A PATRA: CERUL ROMANTIC / 206

Evoc chipuri familiare I 206 CAPITOLUL IX: NEBULOASE ŞI COMETE / 211

Romanticii şi fraţii lor mai vârstnici.

— Poezia anacreontică.

— Herder, basmul şi visul.

— Goethe nu se încrede în noapte.

— Hölderlin şi darurile aurorei. CAPITOLUL X: HESPERUS / 226

I – *Maestrul visului*: Marile vise lirice.
— Geografia Ţării Visului: o lume în stare născândă.
— Locuitorii.
— Dragostea şi spaima – Sfârşitul timpurilor.
II – *Visul şi existenţa*: Carnetele intime şi visele provocate. De la naşterea eului la experienţa metafizică a morţii.
— Elaborarea unui vis.
— Transfigurarea lumii şi duioşia
III – *Magia naturală şi imaginaţia*: Trei eseuri asupra visului.
— Jean Paul şi romantismul. – îngerii copilăriei.
CAPITOLUL XI: LUCEAFĂRUL DE DIMINEAŢĂ / 256
I – Floarea albastră: Heinrich von Ofterdingen, visul şi magia poetică.
— Fragmente despre vise.
II – *Experienţa nopţii*: Moartea Sophiei şi sinuciderea filosofică. – „Hic et nunc".
— Imaginaţia transfigurează lumea – „Calea cea tainică duce spre interior".
— Armonia inconştientului şi a conştiinţei adevărate. Xr „Poezia este realul absolut". – „Viaţa noastră nu e un vis, dar trebuie să devină"... „Năzuiesc în taină să veghez totdeauna".
III – *Visul*, *poarta vieţii mistice*: „Imnurile către Noapte" şi „Cântecele spirituale".
CAPITOLUL XII: SELENE / 286
I – *Experienţa visului*: Verdele paradis al iubirilor din copilărie.
— Inconştientul, pericolele şi tezaurele sale.
— Visul în viaţa lui Tieck.
II – *Estetica visului*: „Lovell" sau viaţa e un vis. – „Stembald" şi „repausul într-o lume mai frumoasă".
— Basmele: fericiri şi spaime ale visului.
— Sentimentul greşelii.
— Simbolismul culorilor.
— Estetica visului şi resemnarea lui Tieck.

CAPITOLUL XIII: STEAUA POLARĂ / 313
I – *Arnim şi Bettina*: Taina unei iubiri realizate.
— Bettina: visul şi artificiul. – G.F. Daumer şi dialogul interior.
II – Iniţierea psihologică a lui Arnim: Literatură şi adevăr. – „Contesa Dolores".
— Inconştientul şi scriitura automată.
— Duplicitatea omenească.
III – *Singurătatea poeziei*: Seniorul de la Wiepersdorf.
— Imaginaţia se teme de propriile sale creaturi.
— Poezie şi joc.
— Plugarul ogoarelor spiritului.
IV – *Feeria gheţurilor*: Miraculosul.
— Golemul şi Mătrăguna.
— Confruntarea fantomelor.
— Drama dramelor lui Arnim. – „O oglindă de transparenţă".
CAPITOLUL XIV: AVE MARIS STELLA / 350
I – *Imaginea Mariei* „Anima naturaliter christiana" – Dragostea şi visul.
— Romanul *Godwi*: Mama şi Violetta
II – *Peisajul interior şi visul*: Basmele.
— Simbolurile constante ale poetului.
III – Romanţele Mătăniilor: Mitul umbrei şi al luminii.
— Visul Rosablankăi.
— Simbolism şi arabesc.
— Biondetta – Vocea abisului şi lumina muzicii.
CAPITOLUL XV: CRINUL ŞI ŞARPELE / 383
I – *Şarpele păcatului*: Spaima şi manifestările spiritului.
— Dumnezeu şi Satana. – „Elixirele Diavolului" şi visul.
II) – *Visul şi poezia*: Masca – Visul şi lumea iftbilă.
— Singurătate.
III – *Dragostea de artist*: Sacrificiul lui Kreisler.
— Poarta de fildeş. – „Prinţesa Brambilla" sau triumful iluziei. – „Ulciorul de aur" şi conflictul cu realul.

— Crinul înflăcărat al cunoaşterii poetice.
CAPITOLUL XVI: CĂI LACTEE ŞI METEORI / 403
I – *Eichendorff sau poetul fericit*: Tainica melodie a inimii şi natura vrăjită.
— Lirism.
— Romane.
II – *Heinrich von Kleist şi condiţia umană*: Kleist şi romantismul.
— Marionetele şi geniul tragic.
— Somnambulismul.
III – *Heine sau romantismul răspopit*: întoarcerea la psihologie.
— Visul şi sarcasmul: născocirea disonanţei.
CARTEA A V-A: ŢINUTURI FRANCEZE / 423
Bătrâna Germanie, mama noastră a tuturor a I 423
CAPITOLUL XVII: APELUL LA VIS / 426 – …
I – *Senancour*: Moştenirea ocultişti – Extazul şi senzaţia – Reveria lui Obermann şi hoinarul singuratic.
II – *Charles Nodier*: Lumea obscură şi drama personală. – „Fenomenele somnului". – „Zâna Firimiturilor" şi transferul în planul mitului.
III – *Maurice de Gue riji*: Sufletul, oglindă a naturii.
— Murmurele lăuntrice şi ritmul fiinţei.
— Simţul originilor.
— Meditaţie la moartea Mariei.
1 Marcel Proust: Disocierea eului şi senzaţia de frate.
— Un mare geniu contemplativ.
CAPITOLUL XVIII: NAŞTEREA POEZIEI / 460
I – *Gerard de Nerval*: „Să-ţi dirijezi visul veşnic în loc să-l înduri".
— Darurile visului sunt valabile şi în starea de veghe. Haosul şi intercesorii.
— Poezia născută din vis. />V
IO-*Victor Hugo*: Permanenţă şi metamorfoze ale imaginii.
— Opera fantomei.
— Prăpastia de întuneric şi raiurile albastre.

— Intrarea în prohibit – Un mare primitiv.
Uliibaudelaire: Poetul civilizat şi voinţa de magie.
— Exaltarea „marilor zile”.
— Timpul şi Eternitatea
IV – *Mallarmé şi Rimbaud*: Iniţiativa cuvintelor, angelismul mallarmean, ideea pură şi absenţa – „Acest Rimbaud fără inimă”: revolta împotriva condiţiei umane.
— Hoţul focului şi renunţarea lui Prometeu.
V – *Simbolismul şi poezia de după război*: Evaziunea în vis.
— Automatismele şi poezia hazardului.
— Picul de realitate.
SUFLETUL ŞI VISUL / 505
POSTFAŢĂ de MIRCEA MARTIN / 51? *Indice de nume* / 533
Critică şi istorie literară „na literaturii şi teoria criticii Estetică şi teorie literară Poetică, Retorică, Stilistică Ştiinţa textului şi semiotică
Literatură comparată Sociologia artei şi critica sociologică Critică psihanalitică şi arhetipală Studii asupra imaginarului şi fantasticului
„Despre această mare carte devenită *clasică*, *Sufletul romantic şi visul*, în care despre romantism ni se vorbeşte în chip romantic, voi spune că este izvorâtă dintr-o experienţă a lecturii înţeleasă ca experienţă umană totală, ca punere în discuţie a înseşi fundamentelor fiinţei”.
Marcel Raymond
„Se vede că pentru Béguin, visul are adesea o deschidere şi o semnificaţie metafizică: el ne trimite la o «altă lume», fie cea a memoriei, a strămoşilor, a spiritelor, a sentimentului cosmic, a experienţei religioase, a paradisului pierdut, fie cea a unităţii interioare care ne lipseşte… Poetul dă o formă interogaţiei sale şi, prin cuvinte, încearcă s-o satisfacă. Cuvântul e o căutare a originii, a unităţii, o încercare de reconciliere cu propriul destin”.
Pierre Grotzer
ISBN 973 – 3.4 – 0530 – 2